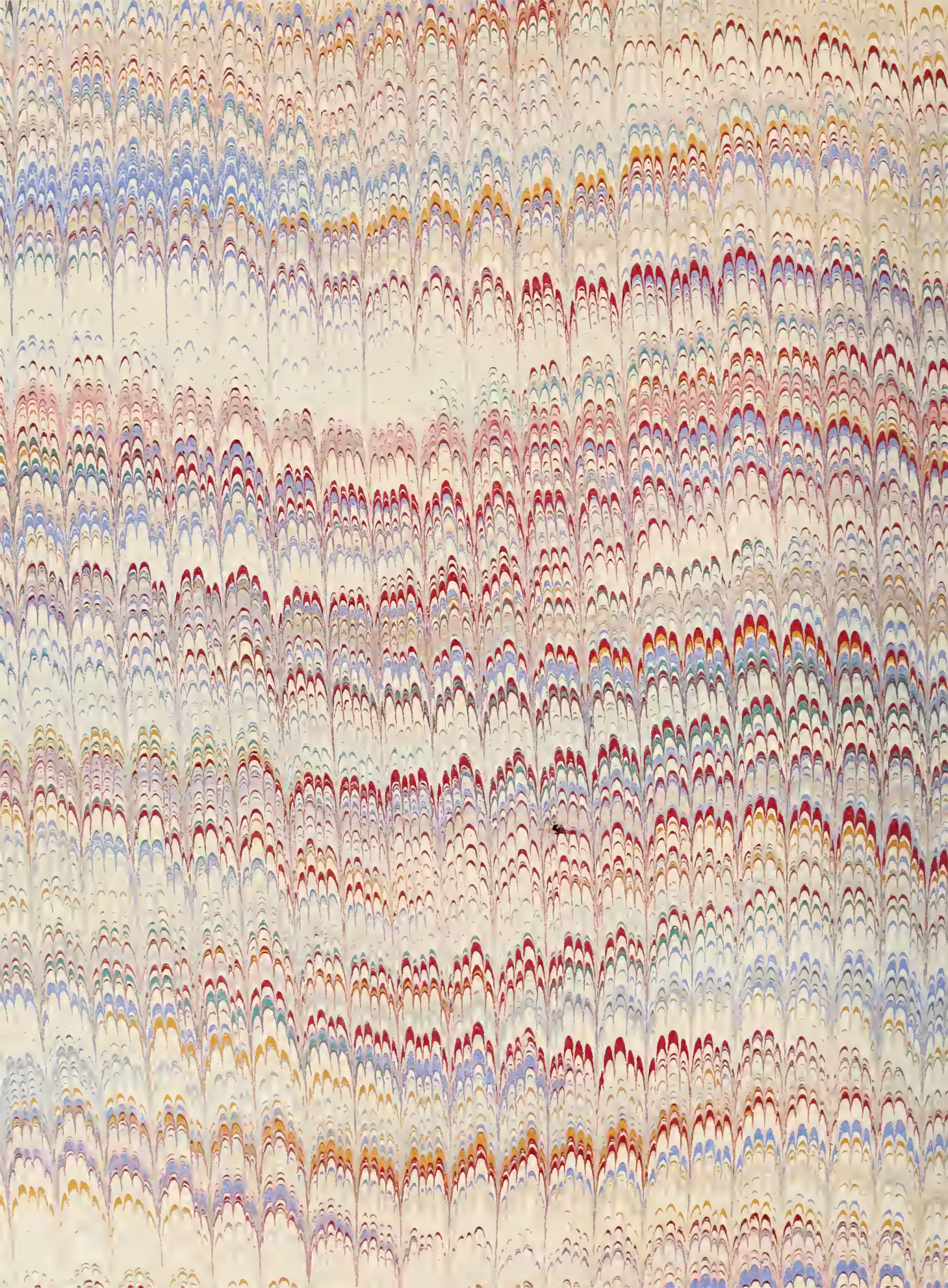


Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.

XLIXe Année. — 1906.

Cinquième série, tome II; de la collection, LVI.

Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.

Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1906.

Vienne la Sainte et ses premières églises.

Vienne la Sainte (1).

AUCUNE ville de la Gaule n'a renfermé autant d'églises et de reliques que Vienne. Il semble qu'après avoir mérité le nom de *Vienne la Belle*, sous les Empereurs romains, par la splendeur des monuments païens qui décoraient ses places, elle ait ambitionné un nouveau genre de gloire en conquérant le surnom de *Vienne la Sainte*, que lui décernaient les voyageurs. *Vienna, civitas sancta.* Telle est la devise de ses armes. Ses martyrs propres tels que Ferréol, Julien, Exsupère, Félicien et Didier ne lui suffisaient pas (2), elle jalousait les gloires de Lyon, sa voisine, et prétendait aussi posséder tout au moins une parcelle du corps de sainte Blandine à laquelle elle avait érigé une basilique ; elle se vantait aussi d'avoir des reliques des *Quarante-huit martyrs* qui furent immolés avec elle (1).

Ses plus anciennes fondations sont à chercher, comme à Lyon, dans sa banlieue, principalement dans le faubourg qui s'est développé sur la rive droite du Rhône, au territoire des Ségusiaves, en face du centre occupé par les Allobroges. Malgré cet éloignement, des rapports étroits existaient entre les deux territoires au moyen d'un vieux pont dont la place est marquée par une tour, et par lequel les principaux habitants se rendaient de Vienne à leurs riches villas et à leurs vastes jardins. Ce quartier de la rive droite du Rhône, d'où la vue

1. On peut lire le résumé des découvertes faites à Vienne dans un article de M. Bazin : *Plans de Vienne et de Lyon gallo-romains d'après les monuments antiques, les ruines et les comptes rendus de fouilles.* (*Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1891, pp. 319-353.)

2. M. de Terrebasse dans ses *Trois inscriptions viennoises*, Vienne, Savigné, 1863, in-8°, a commenté les épitaphes des martyrs Séverin, Exsupère et Félicien.

1. Chorier, *Antiquités de Vienne*, livre II.

embrasse tout le panorama de la ville et qui porte le nom de Sainte-Colombe, en souvenir d'un monastère célèbre au moyen âge, fut le séjour affectionné des premiers chrétiens de Vienne. Les souterrains que Chorier a explorés de ce côté et qui pourraient faire croire à la présence d'anciennes galeries de carrières, n'ont rien de commun avec les catacombes de Rome. Ce qu'il a décrit nous représente les sous-sols du palais du Miroir, splendide habitation gallo-romaine, élevée sur le bord du Rhône, qui avait besoin de grandes dépendances pour loger les provisions, et de hauts soubassements pour être à l'abri des inondations.

Rien ne ressemble davantage à des prisons, à des fosses basses et à des cachots pour un auteur doué d'imagination comme Chorier (1). On comprend très bien qu'il ait pensé à des *ergastula* pour les esclaves et que le Peuple en ait fait le séjour des Chrétiens persécutés. Partout il invente les mêmes histoires, il veut que tous les confesseurs de la Foi aient passé par les mêmes épreuves et les mêmes tourments. Dans toutes les villes qui comptent des martyrs dans leurs annales, on est sûr que les légendes locales conduisent les curieux dans quelque souterrain pour y vénérer le lieu de leur détention. A Lyon, c'est la prison de Sainte-Blandine ; à Marseille, c'est la prison de Saint-Lazare ; à Paris, c'est la prison de Saint-Denis ; à Dijon, c'est la prison de Saint-Bénigne.

I. — Basilique de Saint-Ferréol

FERRÉOL de Vienne est un personnage de la fin du III$_e$ siècle qui a souffert le martyre pendant une persécution de l'empereur Dioclétien. Les écrits populaires rapportent qu'il aurait été saisi par ses bourreaux au moment où il fuyait la ville païenne en traversant le Rhône, et qu'il aurait été renfermé dans l'un des souterrains qui furent longtemps visibles sous le monastère de Sainte-Colombe, là même où s'élevait d'abord le fameux palais romain du Miroir. Les légendes ne sont jamais sans fondement. Ici, on a tout lieu de croire que les reliques de saint Ferréol ont séjourné deux siècles dans le voisinage ou dans les dépendances de ce palais, et qu'elles étaient installées en sous-sol, suivant l'usage, après une translation sur laquelle le doute n'est pas possible.

M. Cochard a démontré que le lieu de la première sépulture du Saint est à chercher sur la rive droite du Rhône, mais plus haut, jusqu'à Saint-Romain, autre village en amont de Sainte-Colombe, là où s'élevait une église sous l'invocation de saint Jean et de saint Ferréol (1). La présence de sépultures chrétiennes dans cet endroit s'est révélée de notre temps à M. Bizot, conservateur des musées de Vienne, par la découverte d'auges creusées dans des morceaux d'entablement et fermées au moyen de couvercles provenant de monuments païens. C'est bien là l'emplacement que veut désigner Grégoire de Tours quand il nous raconte que la basilique du martyr saint Ferréol avait été bâtie par les Anciens sur le bord du Rhône (2).

Pendant une inondation violente, la basilique ayant été emportée par les eaux du fleuve, les Chrétiens se rapprochèrent du palais du Miroir et bâtirent, sous l'inspiration du prêtre Mamert, un autre édifice qui,

1. Chorier, *Antiquités de Vienne*, pp. 143 et 144.

1. *Notices historiques et statistiques sur Sainte-Colombe et Saint-Romain-en-Galles.*

2. « Basilica S. martyris Ferreoli super Rhodani littus ab antiquis fuerat collocata. » (*De gloria martyrum*, libro II, cap. 2.)

suivant Grégoire de Tours, était de dimensions convenables et d'une architecture élégante (1). Cet événement eut lieu entre 463 et 475. Quand Mamert voulut procéder à la translation des reliques, il se trouva très embarrassé, parce que la confession renfermait trois tombeaux. Il les ouvrit, et dans l'un d'eux il aperçut un personnage qui tenait une tête sous son bras, circonstance qui équivalait à un signalement, car on savait, par les Actes du martyr, que Ferréol et Julien étaient liés d'amitié et que le premier avait rapporté à Vienne la tête de son ami. Plein de joie, Mamert put, en toute sécurité, procéder à l'installation de la nouvelle confession et encourager les fidèles à y apporter leurs hommages. Pour épargner toute incertitude aux générations à venir, on plaça dans l'endroit le plus apparent, sur le fronton de la tribune, un distique dont voici la traduction : « Ce sanctuaire renferme deux héros du Christ; la tête de Julien et le corps de Ferréol. »

Heroas Christi geminos hæc continet aula :
Julianum capite, corpore Ferreolum.

Dans l'un de ses voyages de Clermont à Lyon, Grégoire de Tours s'arrêta un jour à Vienne pour y faire ses dévotions; il avait, dit-il, pour saint Ferréol une affection égale à celle qu'il gardait pour saint Julien de Brioude. Après avoir fait sa prière près du tombeau vénéré, il leva les yeux et aperçut l'inscription. C'est ainsi qu'elle nous est parvenue (2).

Dans son entretien avec le gardien du *martyrium*, il apprit que la reconnaissance des reliques se fit par Mamert en présence de l'évêque entouré d'un grand nombre d'abbés et de religieux. Ce récit est parfaitement en concordance avec les termes de la vie de saint Clair, dans laquelle l'auteur énumère l'abbaye de Saint-Ferréol au nombre des monastères de la rive droite du Rhône (1), agglomération pieuse qu'il désigne sous le nom de *monasteria grininceusia*, dans laquelle il faut comprendre aussi le monastère de Sainte-Colombe.

Ce cortège de sanctuaires ne nous surprend pas, il était l'accompagnement obligé de toute sépulture insigne, et se retrouvera dans toute la Gaule chrétienne, partout où nous rencontrerons des martyrs et des confesseurs ensevelis avec honneur. Depuis que Cassien s'était établi, au commencement du Ve siècle, dans la banlieue de Marseille, la vallée du Rhône avait vu surgir de nombreux monastères empressés de rivaliser avec le zèle des religieux de Saint-Victor.

Tous ces établissements de la rive droite du Rhône sombrèrent, au VIIIe siècle, dans la tempête soulevée par le passage des Sarrasins, qui là, comme dans toute l'Aquitaine, ne laissèrent que des ruines. Cette fois l'évêque de Vienne, ne voulant pas exposer le trésor de ses reliques à de nouveaux risques, prit le parti d'ériger une basilique dans l'intérieur de la ville et d'y déposer le sarcophage de saint Ferréol (2). La translation eut lieu en 740, par les soins de l'évêque Villicaire. On ne sait rien de cette nouvelle construction, sinon qu'elle était très simple, très solide, et qu'elle dura jusqu'à la Révolution. En 1775, elle était entre les mains des Pénitents Noirs.

Le culte de saint Ferréol a fait peu de bruit dans l'histoire, il ne paraît pas avoir donné lieu à des manifestations retentis-

1. «Aliam basilicam e'eganti opere et in ipsa mensura sagaci intentione construxit, illuc sancti martyris transferre cupiens corpus.» (*De gloria martyrum*, libro II, cap. 2.)

2. *De miraculis sancti Juliani*, cap. II. — Dom Ruinart, *Acta sincera*, p. 509.

1. *Acta sanctorum*, mense januarii, primo die.

2. *In martyrologio* Adonis et *Gallia christiana*, t. XVI, col. 148.

santes dans les siècles du moyen âge (1). On ne sait rien de son tombeau et des dispositions prises pour son installation sous le sanctuaire ; là aussi, on avait eu recours à une confession en sous-sol qui devait être peu accessible après la panique de 732. Chorier, qui a recueilli beaucoup de souvenirs et de témoignages sur les antiquités chrétiennes de Vienne, relate que sous l'église de Saint-Ferréol, il existait une *cave* contenant un autel sur lequel on exposait un doigt de saint Ferréol (2). De son tombeau, il ne dit mot.

Un autre auteur nous apprend que de toute l'église, il ne subsistait qu'une petite sacristie et des cryptes qui servaient de caves. « Le chanoine Lelièvre qui, le premier, a tâché de tirer des ténèbres Vienne et ses merveilles, a relevé l'autel qui paraît, aujourd'hui, dans une cave placée sous le chœur de l'église, et c'est dessus cet autel que reposaient ses sacrés trésors (3). » L'église de Saint-Ferréol est aujourd'hui rasée, elle est remplacée par un pâté de maisons et, sans la petite place voisine de la grande rue à laquelle on a heureusement laissé son nom, rien ne rappellerait aux Viennois le souvenir de leur premier martyr.

Sur la foi de M. Teste, qui a parlé de voûtes d'arêtes et de nervures (4), j'espérais trouver matière à quelque description intéressante de cette dernière crypte ; j'ai dû suspendre cette entreprise après l'exploration qui a été faite par M. Bizot pour me renseigner.

La voûte en plein cintre porte la trace de traits jaunes qui paraissent employés pour simuler des nervures, mais c'est en vain qu'on chercherait la croix grecque dont il parle, du moins dans la partie accessible, des colonnes ou des moulures. C'est un sous-sol sans aucun ornement (1).

1. Il y avait pourtant un autel érigé à saint Ferréol à la cathédrale de Nantes.

2. *Ibid.*, p. 103.

3. Voir Lelièvre, *Histoire de l'antiquité de la ville de Vienne*. Jean Lelièvre était sacristain de Saint-Maurice et, en cette qualité, abbé de Saint-Ferréol.

4. *Bulletin monumental*, 3e série, t. V, 1855, p. 648.

1. La chapelle de Saint-Ferréol figure sur un plan de 1775. Elle a été vendue comme bien national à l'époque de la Révolution.

II. — Basilique de Saint-Sévère.

Au Nord de la ville et en dehors, près du pont de Gère, il existait une autre église qui était destinée à rappeler l'apostolat et les vertus de saint Sévère, évêque de Vienne du Ve siècle, qui serait mort vers l'an 430. La légende de sa vie rapporte qu'au temps où il s'établit dans cette ville, le paganisme entretenait un temple consacré à *Cent Dieux*, qu'il renversa et à la place duquel il édifia une basilique en l'honneur du premier martyr Étienne, en employant beaucoup de matériaux de la construction supprimée. La vue des ruines qui subsistaient sur son emplacement, du temps de Chorier, imprimait à cette tradition une grande vraisemblance ; cet auteur cite, en effet, des murailles qu'il a vues recouvertes de plaques de marbre vert (2). Dans tous les cas, il est bien certain que, de très bonne heure, la basilique de Saint-Sévère fut, comme celle de Saint-Pierre, le rendez-vous d'une foule de chrétiens illustres qui y choisissaient leur sépulture sous la protection du premier martyr. C'est là qu'on a trouvé le plus d'épitaphes mémorables, notamment celles des chrétiennes *Aurelia*, *Irène*, et *Eustacia*, au milieu d'inscriptions païennes (3). En creusant le sol de la chapelle Saint-Théodore, *qui est au-dessous du grand autel*, à main gauche, dit Chorier, on

2. *Antiquités de Vienne*, p. 35.

3. Allmer et Terrebasse, *Les inscriptions de Vienne*.

découvrit, en 1609, une quantité de tombeaux entassés jusqu'à former trois rangs superposés les uns sur les autres. « Un pavé de marqueterie est au dessus, dans une profondeur digne de merveille (1). »

Il n'est pas douteux que le corps de saint Sévère n'ait exercé sur les fidèles une attraction pareille à celle des reliques de saint Étienne ; sa vogue fut telle qu'il finit par l'emporter sur le premier martyr dont il avait voulu développer le culte. Le nom de saint Sévère resta seul appliqué à l'édifice qu'il avait fondé. Avait-il préparé lui-même sa sépulture dans cette église, ou bien laissa-t-il ce soin à ses successeurs ? nous l'ignorons ; mais il paraît certain que son sarcophage fut déposé dans une crypte, comme on le faisait dans le même temps à Arles pour saint Honorat; à Bordeaux, pour saint Seurin. Je tire cette déduction d'un passage du livre de Chorier où il est fait allusion à un hypogée qu'il a vu dans le cimetière du *Plâtre* de Saint-Sévère. « Une partie du cimetière, dit-il, est suspendue par une grotte assez spacieuse dont la voûte est soutenue par quatre piliers ; sa fabrique diffère peu de celle d'une chapelle. Elle a été le charnier de cette paroisse. Les os et les corps des pauvres y étaient jetés par une ouverture ronde qui y paraît comme un soupirail (2). » Cette construction n'avait pas été faite pour cette destination, elle devait être le sous-sol d'un sanctuaire rasé et le dernier témoin de l'existence de la basilique dédiée à saint Étienne et à saint Sévère en cet endroit (3).

III. — Basilique de Saint-Pierre.

AU Sud de la ville, non loin du Rhône, s'élevait une autre basilique antique érigée en l'honneur de saint Pierre dans le même temps, ou à peu près, que la précédente par un personnage plus ancien que le comte Ancemond, car nous savons que le Ve siècle est l'époque de la découverte des chaînes de saint Pierre et de la dispersion de ses reliques. Les auteurs qui proposent la date de 543 confondent, sans doute, la fondation du monastère qui fut annexé à la

Vienne (Isère). — Basilique de Saint-Pierre.

basilique au moyen des générosités d'Ancemond, avec la création de la basilique. Parmi les fidèles de la chrétienté viennoise, cet établissement jouissait d'un grand renom et inspirait une haute vénération. La foule répétait que le nombre des martyrs et des confesseurs dont elle renfermait les cendres était presque infini ; on la considérait comme un lieu tellement saint, qu'on aurait cru commettre une profanation en y admettant toute autre dépouille que celle

1. *Antiquités de Vienne*, pp. 46 et 47.
2. *Ibid.* pp. 50 et 51.
3. L'église Saint-Sévère a été démolie en 1820 ; ce qui en restait paraissait remonter au XIIe ou au XIIIe siècle.

d'un évêque. Les princes se contentaient d'une place sous le porche. C'est là que reposaient, non pas dans une crypte, mais sur le dallage commun, à côté des abbés du monastère, S. Didier, S. Mamert, S. Avite, S. Pantagathe et quinze autres évêques ou archevêques. Le vaisseau de cet édifice de Saint-Pierre ressemblait à un immense sépulcre, imaginé, comme l'abbaye de Westminster, pour recevoir les restes de toutes les gloires du pays. Les fouilles qu'on y a pratiquées ont fait sortir au jour beaucoup de sarcophages en pierre creusés dans des blocs et des entablements de provenance romaine sur lesquels se développaient des moulures et des inscriptions indiquant

Vienne (Isère). — Basilique de Saint-Pierre.

clairement la première destination de ces matériaux [1].

Voici ce qu'en dit un témoin oculaire, bon appréciateur de ces antiquités : « Ce qui ajoute surtout, écrit M. Allmer, à l'intérêt de la découverte, c'est que presque toutes les tombes sont d'anciens sarcophages romains pris sans doute le long des deux voies qui passaient par là autrefois.

« Différentes de mesure et de niveau, les unes ouvertes et vides, les autres décorées d'inscriptions ou de sculptures, toutes ces auges massives, pressées les unes contre les autres, superposées en certains endroits les unes aux autres, offrent un coup d'œil

1. Allmer et Terrebasse, 6 vol. avec atlas, ont donné le dessin du plus beau tombeau sorti de Saint-Pierre.

Aujourd'hui le musée est installé dans cette basilique qui, après avoir été ruinée au Xe siècle, fut rétablie avec son abside polygonale au XIIe siècle, et ses piliers au lieu de colonnes. Son plan est celui des basiliques d'Italie.

des plus étranges qui rappelle celui des Aliscamps d'Arles et celui du cimetière non moins intéressant, mais moins connu, de Saint-Gervais à Vienne. Tantôt, pour les approprier à des sépultures chrétiennes, on en a effacé les inscriptions, moins toutefois les initiales D. M; tantôt la dépouille chrétienne a pris place dans la *demeure éternelle* du païen sans qu'on se soit inquiété de l'épitaphe de l'ancien destinataire ; ou bien le sarcophage païen a été retourné et l'on a pu, dans l'épaisseur très considérable du fond, creuser une nouvelle auge (1) »

IV. — Basilique de Saint-Maurice.

LES fondateurs de basiliques n'hésitaient pas à construire un sous-sol dans le sanctuaire, même dans le cas où ils préparaient un dépôt de reliques. Quand l'évêque Eolde, au VIIIe siècle, put obtenir des reliques de saint Maurice d'Agaune et de ses compagnons, il en fit hommage à la basilique érigée en l'honneur des Frères Macchabées, en ayant soin de ménager une cachette souterraine, *cryptatim construxit ;* dès lors l'édifice perdit son vocable d'origine pour prendre celui de Saint-Maurice (2).

Il ne m'est pas possible de fournir une description ou un plan de ce réduit voûté sans doute en berceau; il a été obstrué par des transformations qui ont respecté quelques passages que M. Bizot, conservateur du musée de Vienne, a bien voulu visiter à mon intention pour me renseigner, avec son obligeance habituelle. « L'un de ces passages, dit-il, est construit en fortes pierres de taille et ressemble à un *couloir* qui aurait conduit à quelque sépulture. » Comme nous sommes dans une crypte bâtie au VIIIe siècle, c'est-à-dire à l'époque des invasions sarrasines, nous pouvons supposer, d'après ces expressions, que la confession était absolument fermée comme celle de S. Aphrodise de Béziers, et que M. Bizot a vu le couloir enveloppant qui conduisait à l'arrière *fenestella.* Il serait heureux qu'on pût avoir une certitude absolue sur ce point, nous aurions alors un nouvel exemple des précautions prises après 732 pour préserver les corps saints des profanations.

V. — Basilique des Saints-Gervais, Protais et Marcel.

ON sait que des reliques des saints milanais Gervais et Protais sont arrivées aussi à Vienne à une époque très reculée, sans doute dans le temps qu'elles furent découvertes et répandues dans toute la Gaule, aux environs du Ve siècle. La basilique où elles étaient exposées a disparu depuis longtemps, mais on a eu l'occasion récente d'apprécier son importance et son antiquité lorsque les gares du Chemin de fer ont été construites. Il est arrivé qu'il y avait là un cimetière considérable et des tombes qui remontaient à une date reculée.

Il m'est difficile d'en dire plus long sur l'église et le monastère Saint-Marcel qui occupaient la région Est de la cité; cependant je signalerai que ce quartier a donné naissance aux mêmes légendes que la rive et la banlieue de Sainte-Colombe.

1. Allmer, *Découvertes de colonnes et de tombeaux antiques dans l'église de Saint-Pierre de Vienne*, p. 26.

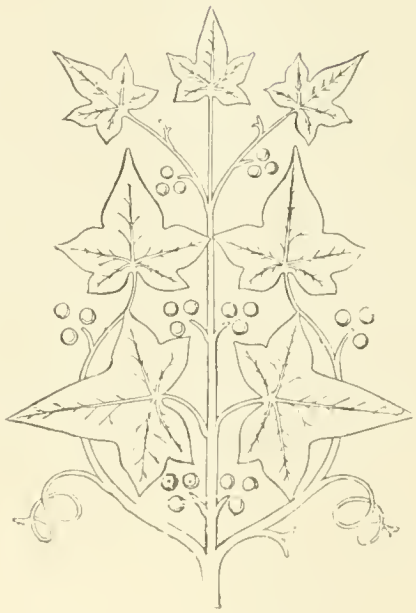
2. « Tum sanctus episcopus Eoldus Viennensem ecclesiam rebus auxit. Erat enim affinis Francorum regibus, quique etiam intra civitatem in honore beatorum martyrum Thebæorum Mauritii et sociorum ejus *domunculam cryptatim* construxit, ibique non mediocrem partem reliquiarum sive ex his martyribus sive ex aliis posuit. Atque ex eo tempore res ecclesiæ nomine beati Mauritii attitulantur, quando ex antiquo et major domus in honore septem martyrum M. et facultates ejusdem ecclesiæ sub nomine eorum a fidelibus offerrentur et consecratæ manerent. » (Adonis *Chronicon*, ed. Migne vol. 123, col. 20.) Saint-Maurice est aujourd'hui la cathédrale, comme à Angers.

Le peuple veut que saint Marcel, l'apôtre de Châlons sans doute, se soit réfugié dans les grottes et les excavations qui se rencontrent de ce côté et dont les dispositions ressemblent assez à un sanctuaire souterrain, comme celui de Saint-Émilion. L'entrée est étroite, elle est tracée pour le passage d'un seul homme, mais elle conduit à un élargissement voûté qui se présente comme une nef orientée Est-Ouest, coupée par une sorte de transept [1].

En résumé, les monuments chrétiens les plus anciens de Vienne se réduisent à des substructions enfouies sous des édifices modernes dont la description n'ajouterait rien à ce que nous savons. Vienne la Sainte a perdu l'auréole que lui composaient tous ses vieux sanctuaires érigés à la mémoire de ses martyrs et de ses confesseurs ; elle est devenue une cité quelconque et ne peut plus offrir aux archéologues que des souvenirs. C'est la ville qui nous promettait la plus riche moisson d'observations et c'est elle qui nous laisse passer avec le plus de regrets.

Léon Maitre.

1. Chorier, *ouv. cité*, p. 436.



L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes (Suite)(1)

ES toutes premières années du XIIIe siècle, telle est la date que les caractères architecturaux de l'édifice et les textes trop rares ou trop brefs ont permis, avec le plus de probabilités, d'assigner à l'achèvement du corps de l'église Notre-Dame-la-Grande. N'est-ce pas une preuve à l'appui de cette opinion que l'enquête menée en 1210 par des chanoines d'Arras et de Cambrai au sujet de la juridiction, mal définie jusqu'alors, des évêques de ces deux diocèses relativement à notre église, *lis super libertate ecclesiae beatae Mariae maioris Valencenensis* (2). L'importance de l'édifice nouveau, l'augmentation des dons et revenus qui en est la conséquence, attirent l'attention du prélat diocésain. Un siècle plus tôt, son prédécesseur confirmait simplement, sans penser à revendiquer sa part, les droits, en ce temps-là bien minimes, contestés aux religieux d'Hasnon, propriétaires de Notre-Dame, par ceux de Saint-Saulve, patrons d'une partie de la ville (3).

« Le cinquième Dimanche après le jour de grand Pasque, » on célébrait la dédicace de l'église, mais en quelle année avait eu lieu cette cérémonie ? La même imprécision régnera presque toujours dans l'histoire du monument ; pour établir quelques points de repère, il faut se contenter de renseignements fort peu nombreux (1).

En 1289 (n. s.), un orage éclata sur la ville, d'une telle violence que les éclairs semblaient embraser les combles de l'église (2), mais il n'y eut pas d'incendie. En 1307, c'est l'inondation qui menace : « fut l'eawe si haute en la grande rue Nostre-Dame que la rue flottoit en eawe (3). » Il ne paraît pas que l'édifice ait souffert. Il était encore jeune ; les fondations, creusées dans un terrain bas et humide, avaient dû être établies en connaissance de cause (4). Environ cent ans plus tard, première mention est faite de travaux importants. L'épitaphe de Nicolas Vigreux, abbé de 1401 à 1413, rapporte, sans toutefois spécifier l'objet, qu'il exécuta « moult belles réparations ». Le prélat les avait reconnues nécessaires après en avoir « advisé avec sages hommes, ouvriers expers en tels cas appelez » qui visitèrent l'église « en bas et en haut » — les piliers et les voûtes apparemment (5). La sollicitude de l'abbé fut prévoyante. « La petite rente » dont pouvait disposer Notre-Dame-la-Grande étant insuffisante pour subvenir aux frais du service divin, « qui constamment de jour et de nuit est fait et célébré en la dite église et à l'entretien de l'édifice qui polroit aller à désolation et à ruine », il constitue, en 1403, un fonds perpétuel « au prouffict de la fabrique ».

1. Voir la *Revue de l'Art chrétien*, 1903.

2. *Fragments et documents relatifs à N.-D. la Grande. (Bibl. de l'auteur.)* Cet acte se lit aussi au *Cartulaire d'Hasnon. Bibl. de Douai*, ms. 1342. Le cours de l'Escaut partageait la ville même en deux diocèses. La rive droite, avec l'église Notre-Dame, dépendait de Cambrai ; la rive gauche appartenait au diocèse d'Arras.

3. Fixer des dates trop absolues serait téméraire, surtout après la disparition totale d'un monument. Néanmoins, même en ce cas, — et d'autant mieux s'il reste des dessins ou des plans, on arriverait à dégager la vérité, à rectifier des estimations évidemment inexactes, fussent-elles traditionnelles ; ainsi peut-il en être, comme nous avions essayé de le suggérer, pour l'ancienne cathédrale de Cambrai. Quelques mois après la publication de la première partie de ce présent travail, a paru dans cette même revue un article intitulé *Monographie de la cathédrale de Cambrai*. Il suit de très près un ouvrage simplement appelé *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai* (in-4° 224 p. pl.), par A. Le Glay qui le composa, non en 1832, mais en 1825. Ce livre est donc l'un des plus anciens de ce genre et s'il reste une source abondante de renseignements intéressants, il doit néanmoins être rectifié en matière architecturale, puisqu'il remonte à une époque où l'archéologie médiévale naissait à peine. Les dates données aux différentes parties de l'édifice par M. Houdoy, dans la préface de son *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, demanderaient également à être contrôlées. Cependant elles sont acceptées sans discussion tandis que certaines propositions sagement laissées par lui sous forme dubitative — telle l'attribution à Villart de Honnecourt du chœur de la cathédrale de Cambrai — sont érigées en affirmations positives. Rien de nouveau malheureusement ne les vient appuyer dans ces pages qui renferment « tout ce qu'on a pu recueillir », c'est-à-dire une bonne part de tout ce qui avait déjà été écrit sur ce monument dont la perte reste si regrettable.

1. Les archives d'Hasnon ne possèdent aucun de ces comptes qui seraient une ressource précieuse. Elles renferment seulement un mince cahier ; *Compte de la petite recette de N.-D., 1553*.

2. *Bibl. de Douai*, Cartulaire d'Hasnon, ms. 1342.

3. *Archives du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, t. III, p. 240.

4. Le terrain divisé et partiellement exhaussé ou construit ne permet aucune fouille.

5. 1404, 25 mars (n. s.) *Archives du Nord*, Fonds d'Hasnon. Publié partiellement par M. l'abbé Dewez, p. 181.

Vers la fin du même siècle, D. Étienne du Ploich aurait aussi restauré l'édifice :

« *Hanc quoque nutantem stabilivit virginis aedem*
« *Quam studuit variis condecorare modis* (1). »

Encore une fois, nous ignorons à quoi ce distique fait allusion. Nous savons seulement qu'Étienne fonda et décora une chapelle située dans un angle de l'église et qu'il prit une mesure dont les suites furent, dit-on, fâcheuses pour la conservation du monument. Abolissant le titre et les fonctions du prévôt établi depuis 1202, il réduit le personnel religieux de Notre-Dame à un trésorier assisté de deux moines : « ce qui at causé un grand mal à la dicte prévosté à cause qu'ils donnèrent la charge de beaucoup de choses qu'avoit iceluy prévost à un séculier (2). » Peut-être cet officier reçut-il pour logement une jolie maison dont il convient de dire ici quelques mots puisqu'elle est heureusement parvenue jusqu'à nous, non sans donner lieu à certaines confusions.

Située à l'angle de deux rues, elle est bâtie de brique et de pierre. Ses pignons à redents viennent de subir une restauration. La tourelle d'escalier, suivant un procédé vraisemblablement importé de Bourgogne, mais rare dans la région (3), repose sur un cul-de-lampe formant de côté, une sorte d'auvent à la porte du rez-de-chaussée ; cet étage est plus étroit que le premier élargi en encorbellement par une suite de petits arcs brisés portés sur des consoles de grès. Les meneaux et encadrements des fenêtres, la niche d'angle avec son dais sont de pierre blanche. On date parfois du XIIIe siècle cette habitation qui est manifestement de la fin du XVe ; on la nomme « maison du prévôt », alors que le religieux chargé de cet office occupait non un logis tout à fait séparé de l'église, mais bien les vastes bâtiments de la prévôté réédifiés entre 1482 et 1517 par l'abbé du Ploich. Ne serait-ce pas à ce même prélat, le style de la construction autorise l'hypothèse, qu'est due la maison dite du prévôt, habitée par le fonctionnaire commis a Valenciennes aux intérêts temporels de la terre et abbaye d'Hasnon : en 1518, Jean Dusart, prévot et receveur d'Hasnon, reçoit à loyer une demeure « gisant en le plache et à l'opposite de l'église (1). » Une similitude de qualification entre le prévôt des religieux et le bailli d'Hasnon aura causé la méprise qui dure encore (2).

Cette maison se trouve en face du grand portail où les brise-images, le 19 août 1566, avaient aposté des gardes pour se livrer plus tranquillement au pillage de l'intérieur (3), dont ils furent cependant délogés par une troupe de courageux bourgeois. Peintures, autels, statues, tout avait été saccagé, mais l'édifice en lui-même ne souffrit pas de la bataille. Il fut moins heureux au siège de 1572. L'une des échauguettes de la tour centrale fut percée d'un boulet « de sorte qu'il a fallu l'emmurer de briques comme on le voit présentement, » a noté Le Boucq.

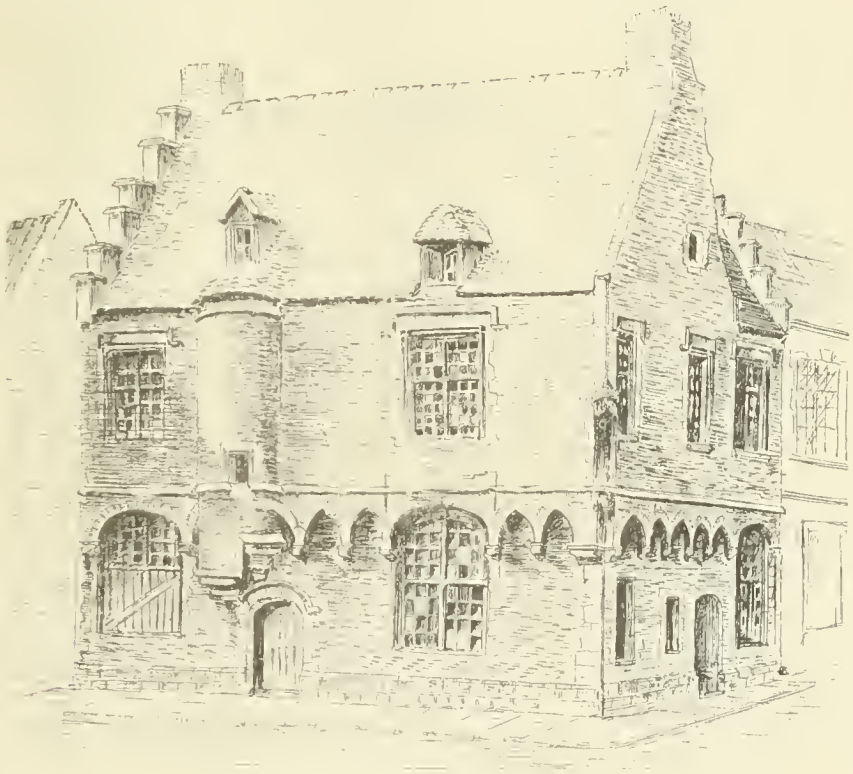
Le même historien nous apprend que l'abbé Pierre Blondeau, en 1599, « feit ancrer la lanterne ou dom, vulgairement appelée le trou d'or. » Son successeur, D. Léger Tison, élu abbé après avoir été le premier chef de la prévôté nouvellement rétablie, « ayant emprins la réfection, » nous dirions la restauration, « de son église qui estoit fort caducque » en acheva « bonne partie et feit blanchir tout ce grand vaisseau d'église par un allemand auquel il paya pour toute estoffe et main-d'œuvre la somme de 600 florins (4), » somme qui aurait été mieux employée à rétablir deux arcs boutants du croisillon nord « rués jus » par les vents vers 1606 (5) et qui n'étaient pas encore reconstruits en 1650, si tant est qu'ils le furent jamais.

1. Épitaphe du prélat au chœur de N.-D. *Épitaphier de Le Boucq.*
2. Le Boucq, *Histoire ecclésiastique*, p. 11.
3. Cette combinaison heureuse n'est pas exclusivement bourguignonne. A Falaise en Normandie, il en existe un exemple. Cf. aussi Enlart, *Manuel d'archéologie*, t. II, p. 106.

1. *Arch. du Dép. du Nord.* Fonds Hasnon, 1518, 1er sept. Claire Huon, veuve de Jean Dusart, *receveur et bailli* d'Hasnon, fit son testament en 1535, 29 juillet. *Ibid.*
2. M. Kervyn de Lettenhove, non sans imagination, tente d'y voir la maison de Froissart : « On montre à Valenciennes dans la rue Notre-Dame, c'est-à-dire dans le quartier que devait habiter un chanoine, une petite maison qui remonte au moins au XIVe siècle. C'est bien la demeure élégante et modeste que put choisir Froissart. » (*Froissart, Étude littéraire*, t. I, p. 189.) La maison est de la fin du XVe siècle. L'église voisine n'était pas desservie par des chanoines, et s'il y avait bien à Valenciennes un petit chapitre sous le nom de Notre-Dame de la Salle-le-Comte, il avait son siège dans une « sainte chapelle » de très jolie architecture, dépendant du palais ou salle des comtes de Hainaut.
3. Jean de Hollande, cousturier, est condamné pour avoir gardé l'entrée de Notre-Dame la Grande pendant le bris et saccagement d'icelle. Louise, *Conseil des troubles, Sentences*, p. 37.
4. Le Boucq, *Hist. ecclés.*, p. 12.
5. Légende du dessin de Le Boucq.

Avec ce fâcheux badigeonnage, commence toute une série d'embellissements poursuivis jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, au détriment parfois de travaux plus utiles. Michel de Raismes, abbé de 1626 à 1630, consacre toutes ses ressources au coûteux établissement d'un *doxal* ou jubé. Le siège de 1656 cause peu de dégats : « les Français en s'enfuyant furent si téméraires qu'ils laschèrent encore trois coups de canon. Le dernier donna sur le derrière de la chapelle Saint-Ghislain, perça la table d'autel et alla tomber proche la chaière confessoire, à l'opposite sous les carolles » (1). En 1696, des charpentiers et maçons travaillent au « grand vitre » de l'église (2).

Le portail sculpté ouvert sous cette baie disparut ou du moins fut caché par une sorte de tambour extérieur, maigrement décoré d'un fronton et de deux pilastres, au cours de modifications exécutées entre les années 1738 et 1750 (3). La vieille clôture du chœur fut remplacée par des



Maison dite du Prévot, de Notre-Dame-la-Grande.

grilles, le pavé renouvelé en carreaux de marbre, les orgues restaurées (1), les fenêtres vitrées à nouveau. Une vaste sacristie est aménagée dans les bâtiments de la prévôté entièrement rebâtis (2).

Ces corps de logis, vastes et de bonne apparence, frappèrent les yeux des chanoinesses d'un chapitre voisin (3). A peine étaient-ils terminés, les Dames de Denain s'avisent qu'ils leur seraient une résidence bien plus commode que leur abbaye, située vraiment un peu loin de la ville. Sans perdre un instant, elles usent si bien de leur crédit à la cour que les religieux d'Hasnon se voient obligés de leur céder en échange d'illusoires compensations, la prévôté de Valenciennes et par suite l'église Notre-Dame. De celle-ci, les chanoinesses ne prirent guère souci, tout occupées qu'elles étaient de disposer « les entresols, les

1. Le devis donné à cette occasion par l'architecte Laurent, attribue à l'église « eu égard à son ancienneté une valeur de 280,000 liv. »
2. La prévôté subsiste ; elle est occupée par la sous-préfecture.
3. Denain, chef-lieu de canton de l'arrondissement de Valenciennes.

1. Le Boucq, *Récit du siège de 1656*, publié par M. M. Hénault, 1889, p. 151.
2. Archives de Valenciennes, F. 109.
3. L'avant-corps indiqué sur le plan des toitures de l'église correspond au comble à deux versants de cette adjonction dont l'aquarelle de Gillet conserve le souvenir peu artistique.

appartements de femme de chambre, les grandes salles d'assemblée (1) » nécessaires à leurs convenances personnelles et à leur goûts de société. Peu après, ces fantasques demoiselles, n'ayant sans doute pas rencontré dans leur nouveau séjour tous les agréments qu'elles s'en étaient promis, se mettent à intriguer afin de résilier la cession de 1761. Non contentes d'y réussir en 1772, elles prétendent faire payer aux religieux une indemnité de 60,000 liv. pour ces bouleversements, complètement inutiles à des moines. Quant à l'église « cédée en bon état », elles avaient « si évidemment négligé les réparations que sur les plaintes des habitants de Valenciennes, les magistrats ont été obligés d'en faire faire une visite et d'en constater l'état de dépérissement par un procès-verbal judiciaire dont ces mêmes magistrats auraient suivi l'effet si les dames abbesse et chanoinesses n'avaient point arrêté les poursuites du ministère public par les réparations les plus urgentes et par les promesses de s'exécuter pour le surplus. »

Le procès-verbal de la visite de 1768 signale les défectuosités existant aux « piliers, colonnes, voûtes, charpentes et couvertures de l'église ». « Dans la grande nef, les murailles de droite et de gauche et les colonnes sont renversées en dehors d'un demi-pied de chaque côté dans toute leur hauteur, ce qui pourroit tomber en ruine s'il n'y étoit promptement placé des sommiers de fer à chaque doubleau... A la croisure de droite, plusieurs colonnes et pilliers, principalement celui de la chapelle Saint-Ghislain sont renversés de six pouces sur quinze pieds. Il faudrait aussi les lier par un tirant de fer à la muraille des bas-côtés. » Dans ceux ci, plusieurs colonnes sont lézardées Au-dessus des tribunes — « la deuxième voûte des bas-côtés » — les tuiles de la toiture sont mauvaises, laissent passer la pluie et « occasionnent le dépérissement des voûtes. » La grande voûte « est chargée de décombres, ainsi que celle des bas-côtés, principalement au-dessus de la naissance des dites voûtes et la pluie qui tombe sur icelle les feroit crouler, principalement dans le temps de dégel. » Les arcs-boutants sont en mauvais état et des crevasses anciennes se voient au clocher (2).

1. Requête de l'abbé d'Hasnon au conseil privé, p. 13.
2. Rapport d'Ignace Laurent, architecte de la ville. *Archives de Valenciennes*. Fonds non classés.

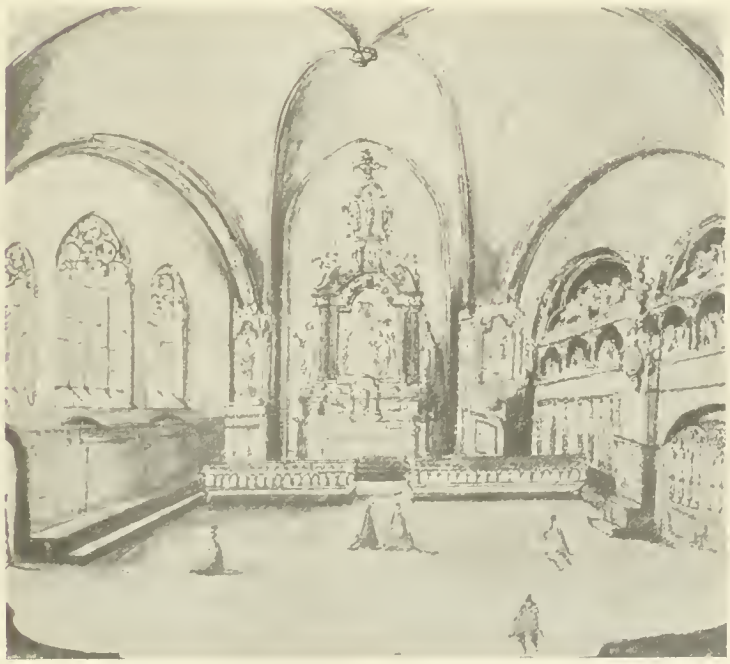
Les chanoinesses, mises en demeure, avaient exécuté « quelques très légères réparations. » L'abbaye d'Hasnon rentrant en possession de Notre-Dame évaluait à 40,000 livres le préjudice causé par les négligences des précédentes années, mais eut-elle le temps d'y porter remède ?

L'église arrivait donc au terme de sa carrière telle, ou peu s'en faut, que ses premiers architectes l'avaient conçue, avec sa nef, son chevet, ses croisillons circulaires et leurs chapelles. La façade, comme nous l'avons dit, n'était qu'un placage. Elle n'entamait guère le corps de l'édifice, non plus que le haut de la tour centrale, dû peut-être aux restaurations de l'abbé Nicolas Vigreux. L'aspect de ce couronnement concorde en effet assez bien avec le début du XVe siècle. Le clocher, élevé sur d'anciennes amorces, pourrait également remonter à cette époque. En tout cas, il était construit dès 1421. La preuve s'en déduit de l'histoire de la chapelle de Hal. Il y a lieu de la mentionner tout de suite avant de commencer la description des nefs et des chapelles de l'église le long de laquelle cette annexe était simplement juxtaposée.

Chapelle de Notre Dame de Hal. Bâtie à deux reprises, elle s'allongeait parallèlement à la nef entre le bas-côté et le croisillon nord. En 1421, la confrérie de Hal à Valenciennes était assez riche déjà pour demander à l'abbé Jacques Labours « la plache du parvis ou portail de Nostre-Dame qui estoit à ce temps vaghue et pau servant afin d'y ordener une cappielle à la mémoire et remembrance de celle de Hal. » La concession accordée stipule que les confrères devront « le dite place du parvis Nostre-Dame clore et réparer à leurs despens et parfaire les ouvraiges de machonnerie, huisserie et autres réparations qu'ils ont promis à faire (1) ». Sans délai, ils érigèrent « de fond en comble » leur petit sanctuaire, qui, suivant les conditions imposées par l'abbé, s'ouvrait uniquement dans l'église. Le culte de Notre-Dame de Hal se développa bientôt sous le patronage officiel du magistrat (2). En

1. Le Boucq, *Hist. ecclés.*, p. 212, donne le texte de l'acte de concession.
2. Tous les ans, jusqu'en 1790, un article des comptes de la ville porte un crédit de 60 l. pour aider au pèlerinage des douze confrères qui, le 1er dimanche de septembre, partaient vers Hal offrir un blason d'armes de la ville de Valenciennes, un « chiron de huit livres » et une robe précieuse pour la statue vénérée. Arrivés à destination, les délégués prenaient dans le cortège des douze villes et bourgs représentés au pèlerinage, leur rang traditionnel ; c'était le premier, jusqu'en

Chevet de Notre-Dame la Grande, d'après le relief de Berlin.



Intérieur de la chapelle de Notre-Dame de Hal, d'après Le Bouco.

1495, les confrères songent à l'agrandissement de leur chapelle. Ils ajoutent une nef et un petit clocher, pour n'être plus obligés d'emprunter les cloches de l'église elle-même (1). Ce clocher, dans le dessin, dissimule partiellement une porte pratiquée à cette époque sous l'une des trois fenêtres de la construction primitive. Une galerie ajourée cache la naissance du comble de cette travée ancienne. Dans la nouvelle, une large fenêtre aux remplages flamboyants éclaire le pignon.

Autant que l'on peut interpréter la vue intérieure donnée par S. Le Boucq, le chevet était constitué par une grande croisée d'ogives dont les formerets, très profonds, figurent des retraits dans l'un desquels se loge l'autel, vaste composition de « pierre de rance » posée en 1641 et présent posthume du conseiller Tordreau (2). Au côté sud de l'autel le monument funéraire du donateur représentait en « allebastre », dans un encadrement de marbres variés, « la nativité de nostre Rédempteur ». De l'autre côté, sous un dais trilobé supporté par de minces colonnettes d'aspect gothique, — peut-être une épave échappée aux désastres de 1566, — s'abrite une statue: saint Léonard ou sainte Renelde, honorés dans la chapelle.

Le lambris qui règne sous les fenêtres pourrait avoir contenu dans ses armoires les chefs « de bois doré, assez bien élabouré », renfermant les reliques de ces deux saints, « une belle image de Notre-Dame d'argent, une croix et deux relicquaires faicts en forme de clochier aussi d'argent (3) » et les robes offertes à Notre-Dame de Hal, rachetées et rapportées par les confrères (4).

1515. A partir de cette année la peste ayant empêché la venue des Valenciennois, les Tournaisiens prirent leur place. En 1649, les Français étant maîtres de Condé, un confrère parvint à franchir les lignes pour garder les droits de sa Confrérie. *Le Boucq*, p. 213.

1. L'acte de concession les autorisait à se servir pour leurs offices des cloches de l'église.

2. La table d'autel coûta 1800 florins, non compris le tableau, une Assomption donnée par le prélat Archange Michel. *Le Boucq*, p. 213.

3. Le Boucq, p. 213.

4. La peinture était représentée aussi dans la chapelle. Chaque confrère, à son entrée dans l'association, faisait peindre son portrait et toutes ces effigies réunies en deux immenses tableaux décoraient les murailles, dit Cellier (*Antoine Watteau*, p. 21), qui affirme que des fragments de ce curieux assemblage existaient encore au début du XIXe siècle. Quatre grands tableaux provenant de cette chapelle furent transportés à l'hôtel de ville au moment de la révolution.

Vis à-vis de ce lambris, dans le mur mitoyen avec celui de l'église, le dessin montre un ensemble de sculptures dignes d'attention. Sous le grand formeret s'ouvrent deux arcs dont les archivoltes paraissent avoir été décorées de feuillages ou même de petites statues avec dais. Ces deux baies, trilobées intérieurement, sont coupées par une sorte de galerie. Une suite d'arcades, trilobées aussi, soutiennent un toit, chargé d'imbrications comme celui d'une châsse ; il abrite les nombreux personnages d'histoires sculptées : on songe en les voyant à certaines clôtures de chœurs, celle d'Amiens par exemple. Des groupes de figures garnissent aussi les tympans des deux arcs. Vers le bas, des balustres forment claire-voie entre la chapelle et l'église. Si l'on enlève tout ce curieux remplissage, on reste en présence d'un grand portail géminé : ne serait-ce pas en réalité une ancienne entrée de l'église, transformée par suite de la construction de la chapelle ? Le nom de « parvis » donné à l'emplacement où s'eleva ce petit sanctuaire tendrait à confirmer l'hypothèse. Malheureusement, personne n'a pris soin de décrire ce portail et il n'en reste aucun débris, non plus que de toutes les œuvres de pierre, de bois ou de cuivre, peintes ou sculptées, qui emplissaient en les décorant les nefs et le chœur de Notre-Dame.

LA NEF. Pour nous diriger dans l'église, les deux manuscrits déjà mentionnés au début de ce travail serviront de guide, principalement la « Description » de S. Le Boucq. L'itinéraire de l'historien valenciennois allant méthodiquement de chapelle en chapelle, est d'un grand secours pour fixer le vocable des unes et l'emplacement des autres, chose qui n'est pas toujours facile, car la mode a son influence, même dans les dévotions et plus d'une fois un saint délaissé se vit dépossédé de son autel au profit d'un bienheureux plus en vogue (1). De simples bénéfices, des fondations de messes à desservir sur n'importe quel autel portent aussi le nom de chapelles et augmentent la confusion (2). Souvent

1. Les deux autels primitifs de sainte Foy et saint Michel avaient complètement disparu.

2. Telles étaient les chapelles de Saint-Nicaise, du Heaulme, fondée par Élisabeth de Herstal, veuve d'Henri de Louvain, en 1293 — l'une des plus anciennes de l'église (*Arch. du Nord*, Eds Hasnon, 1293, 20 octobre). M. Dewez mentionne cette même année la fondation par « Ysabeau du Harfear », d'une chapelle dans laquelle

des corporations transportaient d'une église dans une autre le culte de leur saint protecteur dont la chapelle, il est vrai, ne se composait la plupart du temps que d'un autel adossé à un pilier (1).

De ces aménagements factices, il serait mal aisé et au surplus peu intéressant, de marquer la situation exacte. Il en est autrement des chapelles que le plan de l'édifice accuse ou laisse deviner. Sous la conduite de S. Le Boucq, on peut, après avoir parcouru la nef, étudier chacune d'elles, au transept, au déambulatoire, et enfin, « parfaisant le tour de l'église », terminer par le chœur plus riche encore en monuments précieux (2).

Une statue de saint Christophe était placée dans la nef, près de la porte, selon l'usage (3). Dans cette même région, sous le « grand vitre », devaient se trouver les orgues dont mention est faite depuis le XVIe siècle : en 1553, « a Me Philippe de Landrecyes, pour l'entretènement des orgues, comme il est de coutume », on donne 20 livres (4). En 1610, Pierre Morel (5), d'une famille de hérauts d'armes, cumule ces fonctions avec celles d'organiste de Notre-Dame. Au cours du XVIIIe siècle le buffet d'orgues fut renouvelé, œuvre superbe, au dire des contemporains, de Pater, sculpteur valenciennois. La chaire, dont aucun souvenir ne reste, était dressée « près de la place des orphelins, au troisième pillier. »

Aux colonnes étaient attachées de nombreuses statues : Notre-Dame d'Amour, le Bon Dieu flagellé, saint Roch, Notre-Dame de Paix, saint Beuoît, mais ce qui abondait dans l'église et en constituait la plus belle décoration, c'étaient, accumulées sur le pavé ou le long des murailles, toutes les tombes « plates » ou « relevées » de marbre ou de cuivre. Il est instructif de voir quelle quantité d'œuvres d'art, peintes, gravées ou sculptées pouvait renfermer un édifice de dimensions, somme toute, assez peu considérables (1).

Dans la nef « entre deux pilliers à gauche en entrant par le grand portail, deux personnages, l'homme armé », représentaient Gilles de Quarouble (1564) et sa femme Guillemette de Courteville (2). Non loin de là, à l'entrée de la chapelle de Hal, un marbre de trois personnages portait les armes des Lenoir et deux autres blasons. « A senestre de l'entrée de cette chapelle, contre le mur, en pierre, » se voyait le mémorial de Pierre li Jovenes (1430), enterré dans le sol voisin avec sa femme et sa fille, comme l'indiquait la légende apposée au bas de ce « tauliet ».

Les quatre gros piliers de la lanterne, par leur surface et leur position plus en vue, avaient attiré quantite de sculptures et d'épitaphes. Simon Le Boucq en donne une nomenclature si complète qu'il ne reste plus, pour l'achever, qu'à y ajouter son propre monument.

« Contre le premier soustènement de l'église, a main droite de l'entrée du chœur, » il y a un petit tableau posé en 1570, par Jacques de Saint-Vaast. Un autre religieux, Marc d'Ablain, avait érigé le sien « au mesme soustèuement du costé

cette dame aurait été enterrée et où fut placée son épitaphe. Cette inscription ne se retrouve pas et il paraît bien qu'Ysabeau du Harfear n'est autre que la veuve d'Henri de Louvain, d'une famille qui participe aussi à la fondation des dominicaines de Beaumont, dans la maison natale de l'empereur Henri VII. L'église de ce monastère, bâti en 1310 par la comtesse de Luxembourg, mère de l'empereur, était un charmant édifice à une nef. Il renfermait la tombe « fort magnifiquement relevée » de la fondatrice et quantité d'autres monuments : la statue de Félicitas de Luxembourg, sœur de l'empereur, veuve de Jean de Louvain, puis prieure, les tombes de Béatrix de Luxembourg, de Simon de Lalaing, de Jeanne d'Escaussines, etc. Il ne reste plus de ce couvent que la rue du même nom et une grange.

1. Parmi les « suls » ou « métiers » établis à Notre-Dame, on comptait les ciriers, les taillandiers, les « tondeurs de grande force », les « saieteurs », les mesureurs de grains et surtout les peintres dont nous aurons à reparler.

2. Le généalogiste, premier auteur de l'épitaphier recopié et augmenté par S. Le Boucq avait parcouru les églises antérieurement aux pillages de 1566, et c'est un des mérites de son recueil. Le continuateur a indiqué quels sont les monuments qui avaient pu échapper au saccagement. Pour le XVIIIe siècle, il existe une deuxième continuation due à Tordreau de Belleverge : malheureusement elle fait défaut pour la seule église de Notre-Dame. D'ailleurs à cette époque les sépultures, formées le plus souvent d'une dalle avec inscription gravée, sont dépourvues du caractère artistique ordinaire aux plus anciennes. Aussi a-t-on cru inutile de les mentionner ici.

3. Ne serait-ce pas la belle statue en marbre, œuvre de Dupréau, que possède aujourd'hui l'église Saint-Nicolas, se demande Cellier (*Rev. agricole*, 1869, p. 305). Il paraît cependant impossible d'attribuer cette œuvre au sculpteur du Préau ou du Praiel dont les douze apôtres, actuellement à l'église Saint-Géry, si défigurés qu'ils soient par des restaurations, dénotent une autre main et surtout un autre âge. Du Praiel vivait à la fin du XVe s ; les apôtres appartiennent encore à l'art gothique.

4. Compte de la petite recette, 1553.

5. D'après l'épitaphe de Morel, à Saint-Jean. Au XVIIe siècle il y eut aussi un « Maître des instruments », Cornil Bertau.

1. A l'aide des épitaphiers, on pourrait continuer le même travail pour toutes les églises de la ville et l'on serait également surpris de voir combien grand était le nombre de ces monuments et combien aussi leur disparition a été absolue.

2. Les notes relatives aux tombeaux ayant été le plus souvent prises dans les deux ouvrages de Le Boucq et quelquefois — très rarement — dans les recueils de Goethals à Bruxelles et de Pitpan de Montauban à Cambrai — dérivés d'ailleurs d'une même source originaire, on a cru pouvoir omettre l'indication des références afin de ne pas augmenter démesurément le nombre des notes.

de la chapelle Sainct-Eloi, où est l'autel de Sainct-Maur »; il figurait la Résurrection (1578).

« Au second soustènement à main gauche du chœur, » au « pilier de la lanterne », du costé de la chapelle des miracles, y at un tableau avec la figure de saint Jerôme, posé en souvenir de Jean de Roncq « thrésorier céans »(1580) (1).C'est sans doute à cette même pile, « en haut contre la voûte pour aller aux carolles derrière le chœur » qu'était accroché un grand tableau de pierre, souvenir de Philippe Hardy «avec la représentation du martyre de saint Philippe, apostre » (1637). Ce monument sujet à quelques vicissitudes (2) se trouvait « à l'opposite » de deux autres sépultures de la même famille « posées au pilier de devant le précédent », c'est-à-dire « à l'opposite du second soustènement » dont il vient d'être parlé. Ainsi donc, à ce « troisième soustènement de la croisure, contre la chapelle des teinturiers, en bois Nostre Seigneur en croix », marquait la tombe de Nicolas Hardy (1580). Bientôt Pierre Hardy (1630) y ajouta une composition « d'allebastre, rance, pierre de touche ». Pour achever d'habiller ce pilier, « du costé et vis du dernier », un autre tableau « où qu'on despent N.-S. de la croix » rappelait le souvenir de Jacques de Fauche (1567). Les héritiers de Simon Le Boucq cependant y trouvèrent encore une place suffisante pour ériger au prévôt un somptueux cénotaphe surmonté d'un buste. Les deux statues de saint Simon et de sainte Catherine accostaient l'épitaphe. Au-dessous deux boucs mangeaient des raisins à une vigne et on lisait cette légende « Roisin conforte Le Boucq (3). »

Ce monument avait donné un pendant à celui du doyen Eustache Muissart dont une question de mots avait empêché l'érection dans son église collégiale de Saint-Géry (4) : « Au pilier droit ou soustènement de la lanterne — le quatrième — du costé de la nefve, se voit une magnifique épitaphe y ayant à costé la figure de saint Eustache et de saint François. » On imagine quels pouvaient être ces riches décors où luttaient à l'envi le sculpteur et le marbrier. L'art devait être meilleur, car la date est plus ancienne dans un petit tableau à la mémoire de Cornil Harou (1591) ; un carreau de marbre marquait la fosse. Sur le pavé « entre le quatrième et le troisième soustènement » était encastrée également la dalle de Nicolas de Potelles, doyen de chrétienté l'an 1500, tandis que « devant le troisième soustènement un marbre à deux personnages longs vestus » représentait Jean Caresmaux, maire d'Anzin et laboureur de l'abbaye d'Hasnon (1562). D'autres « laboureurs » et leurs femmes avaient été ensevelis devant les marches du chœur sous trois petits carreaux. Enfin « au troisième pillier de la nef à main gauche en entrant, Nicolas Dubucquoy (1632) avait employé à son usage « un tableau de la Conception » ayant autrefois servi de retable à la chapelle de ce nom par où l'on peut commencer à visiter le pourtour de l'église.

Chapelle de la Conception. « A costé de la nef sous la carolle et a costé gauche en sortant », elle avait été aménagée en faveur d'une confrérie sous le même vocable, par D. Étienne du Ploich, dans l'angle formé par le mur de la façade et celui du bas-côté sud ; rien donc ne la décelait extérieurement. Elle possédait un autel consacré en 1491 par Heuri de Berghes, évêque de Cambrai, et renfermait la tombe de l'abbé Du Chesne enterré d'abord au milieu du chœur : « sous la carolle, proche du grand portail, se voit sur un marbre la représentation d'un abbé » (1410). « Tenant à ce marbre », mais dans la nef, « y at un autre marbre d'ouvrage relevé en bosse où y at un grand escu tenu par deux lyons »; il est timbré de deux ailes et autour « en escripture » on lit que c'est la sépulture de Jean Villon (1433).

Chapelle de Saint-Ghislain. Dans le bas-côté dont la chapelle précédente formait le fond,

1. « Qui de Jerusalem avoit fait le voyage », « fut prins deux lieues d'ici d'ennemis huguenois » et mourut à Audenarde.

2. « Honorable homme Philippe Hardy en son temps bourgeois, marchand et maître de la bonne maison des orphelins — ». Tels étaient les qualificatifs du défunt. Tordreau ajoute que l'on avait posé « une trace » sur le mot marchand. Puis, en 1718, le chapiteau ou tympan de cette épitaphe étant tombé, vers 4 h. 1/2 du matin, les héritiers ne manifestèrent pas le désir de faire des réparations et permirent au curé d'enlever le tout. *Note ajoutée par Tordreau à la description de Notre-Dame.*

3. Le Boucq était réellement enterré avec sa famille dans la chapelle de Saint-Luc. Son buste, œuvre de Pierre Scheff, est l'un des très rares objets qui proviennent de Notre-Dame. On le conserve au musée de Valenciennes.

4. Eustache Muissart était doyen de la collégiale de Saint-Géry. Comme l'épitaphe le qualifiait pasteur « propriétaire » de cette église, les chanoines ne voulurent pas l'y admettre. Ses héritiers, plutôt que de supprimer ce titre, préférerent la porter à Notre-Dame.

non plus que dans la partie adjacente du transept, aucune chapelle n'avait été pratiquée entre les contreforts, le plan du XVIIIe siècle le prouve. Néanmoins une chapelle existait dans cette région. L'épitaphier la place vis-à vis de celle de Saint-Éloi, et de cette dernière la position est bien connue — c'est la grande absidiole du croisillon sud. Y avait-il donc un sanctuaire dans le bas de ces deux appendices carrés que l'on remarque à chaque bras du transept, à peu près en face, précisément, des deux chapelles profondes, de celle de Saint-Éloi, par conséquent. Mais si l'on en croit le plan, aucune baie n'établissait de communication entre le collatéral et cet espace rectangulaire dont la paroi longeant l'église correspond mal d'ailleurs, à l'entrecolonnement d'un des pans du transept. Cependant il y avait mieux qu'un simple autel adossé au mur. Les textes, et surtout les monuments qu'elle renfermait prouvent bien que la chapelle formait une enceinte séparée (1).

Saint Ghislain était honoré dans Notre-Dame dès une époque reculée : devant son image brûlèrent jusqu'en 1566 les « chirons ardents » fondés en réparation du meurtre de l'homme précipité sur le pavé du haut du « trou d'or » (2). En 1404, 1410, Jean li Cangières et sa femme furent enterrés sous une dalle portant « ung homme et une femme long vestus ». « Devant iceluy y at encoires ung semblable, l'escripture est en lettres gothiques et sont les dates semblables l'un à l'autre. Jean li Cangières et Sante de le Halle sa femme étaient morts tous les deux « l'an mil CCC et XIV, au mois de mai. » Coïncidence singulière qui ne provient pas d'une mauvaise lecture, puisque Simon Le Boucq atteste qu'il l'a vérifiée : « j'ai vu le lieu et sont les dattes semblables. » Un autre passage de ses adjonctions à l'épitaphier vient à son tour montrer que Saint-Ghislain était bien une chapelle. Un « tableau de N.-S. en croix », avait servi à la table d'autel jusqu'en 1622 ; « à présent il est à droite en entrant et marque la tombe de Pierre Vairon (1587). Contre la muraille en pierre blanche sculptée avec « postures » une Assomption avait été posée pour P. Marissal (1658), maître de la bonne maison des orphelins. Guillaume Desmaisières y était représenté armé, mains jointes « un chien à chacun pied et la femme priant aussi un chien aux pieds. » La clôture surmontée d'un Christ en croix avec « saint Jean et la Vierge en pierre blanche le reste en marbre noir, blanc et jaspé » était un présent de D. Benoît Desfossez, prévot en 1651, « au de hors de la dite chapelle, contre la muraille il y a un petit et long marbre endossé dans la muraille » où se voyait « en pierre une histoire brisée en 1566 et portant la figure de la Résurrection. Il était au nom de Philippe le Loherain et de Jeanne de Sommaing (1418-1425). Sur le sol, une lame de marbre « à deux personnages long vestus » couvrait les deux corps.

Cette sépulture « tirait vers le fort huis » ; elle se trouvait dans la direction de la grande nef, à droite de la chapelle Saint-Ghislain dont l'emplacement exact peut encore se déduire de la description d'autres monuments : vis-à-vis d'elle, mais du côté de la chapelle Saint-Éloi, on lisait l'épitaphe de Jean Lesprohon à un tableau de bois « où y at l'histoire de Saint-Jean baptisant N.-S. » Le sujet était de circonstance, car les fonts étaient proches.

Fonts de baptême. Notre-Dame étant une paroisse, de fort petite étendue, il est vrai, possédait une cuve baptismale établie « dans la croisée de l'église dans le bout ». Il semble peu liturgique de les rencontrer loin de toute porte à l'abside du croisillon sud, mais la même anomalie existait à l'ancienne cathédrale d'Arras (1). « Guère loin des dicts fonts, desoubz la voûte et contre la muraille », ung petit tableau de la Résurrection avait été posé par François Machu et « dessus la muraille devant le font, une armoirie cordonnée et liée en une colonne entre saint André et saint Pierre mis en croix » rappelait le décès d'une Hardy (2). Ce coin de l'église était encore meublé du « banc des charitables » vis-à-vis la chapelle de Saint-Éloi.

1. Au XVIIIe siecle plusieurs épitaphes furent placées « dans la chapelle Saint-Ghislain ».

2. *Bibl. de Douai*, ms. 1312. Cartulaire d'Hasnon, f° 106. Attestation que Thierry Brochons a présenté cinq cierges, huit torches et un bassin d'argent en réparation de ses torts, 1378, 1er fév. (v. s.).

1. C'était un baptistère surmonté d'un dôme, porté par des colonnes, construit en 1617. Un portail, il est vrai, donnait accès à ce croisillon. A Notre-Dame de Valenciennes, la « clef des fonts fut refaite en 1553 (Compte de la petite recette) : il y avait probablement tout autour une clôture fermée.

2. Certificat d'armes des « jurés de cattels » de Valenciennes 1683. *(Bibl. de l'auteur.)*

Chapelle Saint-Éloi. Le Boucq, nous l'avons vu, la prend comme point de repère, au Sud de la lanterne (1). Il agira de même dans la description du *doxal* et ses indications concordent avec celles de Brasseur. Tous deux la placent *secus sacristiam a dextris ;* ils l'opposent symétriquement à la chapelle des Miracles, *a sinistris* (2). C'est, à n'en pas douter, l'une de ces chapelles profondes et bien en vue, ouvertes parallèlement à l'axe de la nef sur les bras du transept, à deux étages comme à Cambrai, au croisillon sud de Soissons et comme la Normandie en eut aussi quelques-unes, à Saint-Étienne de Caen, à Saint-Vigor de Bayeux (3). Des étages supérieurs, délaissés et de peu d'utilité, il est impossible de rien dire. Le rez-de-chaussée était de longue date consacré au saint évêque de Noyon, puisqu'en 1404 déjà, Nicolas Vigreux affecte à l'entretien de l'église une partie des revenus des « reliques M. Saint-Éloi. » Le vocable subsista jusqu'à la révolution ainsi que la confrérie, « laquelle estoit remplie des plus notables de la ville, comme font foi les tiltres d'icelle ». Un règlement de 1421 contient des allusions à un état plus ancien. A partir de cette époque les confrères se limitent au nombre de trente. Depuis lors, ils modifient encore leurs statuts, notamment en 1591 où l'un des signataires était Valentin Laumosnier enterré « à main droite de l'autel Saint-Éloi, sous un petit tableau de Notre-Seigneur en croix. » On ne signale pas à l'intérieur d'autres sépultures ; aux abords, « au pilier dextre » contre la chapelle Saint-Éloi était accrochée l'épitaphe démesurément longue, d'André Ducrocquet, prédicateur fameux (4). « Au même pillier, vis-à-vis de la chapelle Saint-Ghislain, y at une histoire en pierre mais est effacée » ; seuls « les mots sont encore entiers » pour permettre de lire les noms de Jean de le Roullie et de ses deux femmes, Jakemarde dou Sart et Jeanne Pérutte (1435). Puis, toujours « devant la chapelle Saint-Éloi, en marbre, y at la représentation d'un prestre. » Robert Lebourgeois, prévot de l'église à laquelle il avait donné un tableau de saint Benoît (1628).

Les confrères possédaient plusieurs objets d'art (1) : « trois beaux reliquaires d'argent qu'ils portent ordinairement ès processions, mis dans une fierte de bois doré et enrichie d'aulcunes mollures d'argent ». Le premier est « un saint Éloi, leur patron « à eulx, donné par feu Jakemart Le Vairrier (2) dict de l'arbre d'or » ; les deux autres estant des anges supportant des reliques en l'une des quelles y at » de la vraie croix et dans l'autre « l'une des espines de la couronne d'épines ». L'an 1491, l'évêque de Cambrai « ayant visité la fierte des dits confrères laquelle n'estoit que de bois doré et mal mise en ordre et y ayant rencontré dedans les deux susdites belles reliques, il requist les confrères de les vouloir mettre en quelques beaux reliquaires d'argent « ce qui eut lieu effectivement le 7 septembre 1503. Les deux anges « de bonne fortune furent préservés de la rage des hérétiques l'an 1566 » (3). On aimerait à trouver des renseignements aussi précis sur ce que pouvait renfermer la salle suivante.

La Trésorerie. La chapelle de Saint-Éloi confinait à la sacristie *secus sacristiam.* Le Boucq signale cette dernière entre la chapelle de Saint-Éloi et celle de Saint-Nicolas, la plus

1. *Hist. ecclés.*, p. 13.

2. Brasseur, *Par Sanctorum Martyrum*, p. 91. M. Dewez, par l'effet de plusieurs confusions, pense que saint Éloi se trouvait vis-à-vis de N.-D. des Miracles, à gauche en entrant.

3. Ruprich Robert, *L'architecture normande*, t. I, p. 78.

4. Ducrocquet, prieur d'Hasnon, controversiste, a laissé un recueil de sermons où il fit un des premiers essais d'une réforme de l'orthographe.

1. M. de Mely dans son étude sur les reliques provenant de la Sainte Couronne ne mentionne pas celle-ci mais seulement une autre épine conservée dans l'église des Frères mineurs : « Si l'on croit pouvoir admettre l'épine de Valenciennes au nombre de celles données par saint Louis et le ms. G. 394, des archives de Valenciennes me semble assez catégorique pour être accepté, on ne saurait la cataloguer après 1244. » (*Revue de l'Art chrétien*, 1899, p. 101). Simon Le Boucq dit positivement que « l'an 1239, à l'arrivée des reliques de la Sainte Chapelle, la comtesse Jeanne se trouvant à Paris, « obtint du roy une espine de la couronne de nostre Rédempteur, longue d'un doigt (*Hist. ecclés*, p. 112.) » Cette épine fut brûlée par les hérétiques en 1566 L'église actuelle de Notre-Dame en possède une autre, mais venue de l'ancienne église Saint-Nicolas à laquelle un prêtre l'avait donnée en 1787. Elle avait été donnée par l'archevêque de Salzbourg à Constantin de Barbançon comme le constatait une attestation de l'archevêque de Cambrai, Fr. Vanderburch. L'épine de Notre-Dame-la grande a disparu Les Religieuses de l'abbaye de Fontenelles conservaient « trois ou quatre autres espines qu'elles croyent estre de la couronne de nostre Sauveur » « laquelle créance, je n'oserais point avouer », ajoute le P. d'Oultreman (*Cour sainte*, 683).

2. Jakemars Le Vairrier était aussi l'auteur d'une curieuse fondation ; il avait légué à la ville 67 mencaudées de terre pour entretenir quatre joueurs de hautbois qui tous les jours devaient se faire entendre au balcon du beffroi : on les appelait les *Muneux*. Ce concert populaire disparut à la révolution, les 67 mencaudées de terre ayant été confisquées au profit de la nation, malgré des réclamations de la ville.

3. Le Boucq, *Hist. ecclés.*, p. 18.

méridionale du déambulatoire. Il faut donc la loger dans la base du clocher sud, resté toujours inachevé comme l'on sait. Pratiquée au milieu des massifs de maçonnerie qui auraient porté cette tour, elle était fermée de murs sans doute, ou tout au moins de grilles. Une porte ouvrant sur le collatéral du chœur y donnait accès : « devant l'entrée de la thrésorerie contre un pilier servant au chœur, un petit tableau représentait un prêtre, Martin de Bouchain. »

L'argenterie de Notre-Dame ne nous est connue que par de courts inventaires de l'époque révolutionnaire dressés quand déjà une partie des principales pièces avait disparu. A cette époque la trésorerie avait changé de local ; elle occupait une vaste salle dans les bâtiments neufs de la prévôté. On y accédait par un passage percé dans l'une des trois chapelles absidales.

Chapelle Saint-Nicolas. Elle abrita la confrérie de la Sainte Trinité, venue de la paroisse Saint-Vaast, ruinée par les troubles du XVIe siècle. Avant 1566, au pied de la table d'autel on lisait l'épitaphe et à gauche on voyait la statue « un priant présenté par saint Jacques » de Jacques de Lille « réparateur de ce lieu » (1400) Abandonnée par la confrérie, elle devint le « revestuaire du prélat »; plus tard on y perça une porte et elle devint l'entrée de la sacristie nouvelle. Son histoire est donc moins longue et moins intéressante que celle de sa voisine.

Chapelle Saint-Luc. Dans l'axe de l'abside, *a tergo principis aræ*, elle forme le rez-de-chaussée de ces deux chapelles superposées dont la voûte inférieure était portée sur deux colonnes, comme Brasseur le marque à son tour *geminis suffulta columnis* (1). Ce détail renforce l'hypothèse déjà émise sur l'interprétation à donner aux descriptions de cette chapelle ; le parti adopté devait être analogue sans doute aux exemples des chevets de Reims et de Saint-Quentin. La chapelle « qu'on dit de Saint-Honnouret, — c'était alors son vocable, — derrière le maître-autel, délaissée par les boulangers, fut en 1462, du consentement de l'abbé d'Hasnon, reprise par les « peintres, broudeurs, tailleurs d'images (2) » qui la consacrent à leur patron. « Le mouvement artistique qui s'était produit à Valenciennes au XIVe siècle, continua au XVe siècle (1). La peinture, la sculpture, l'orfévrerie, la haute-lisse y furent brillamment cultivées. L'un des caractères particuliers de cette période remarquable est le grand nombre d'artistes étrangers qui vinrent au XVe siècle s'établir dans la ville ». Plusieurs étaient originaires des bords du Rhin ; l'un des plus célèbres arriva de Picardie, Simon Marmion, dont les œuvres ont, pour la plupart, disparu mais dont le renom a subsisté et s'est même accru en ces dernières années (2). C'est ce peintre, « le prince d'enluminure (3) », protégé par l'abbé d'Hasnon Laurent d'Yvoire, grand amateur de livres qui « impetra et obtint du prélat l'érection de la confrérie et y fit du bien de diverses manières ; en premier lieu il peignit la table d'autel. « Elle est de cet excellent ouvrier, Marmion, digne de très grande admiration, singulier en la draperie, relèvement de plate peinture que l'on jugeroit que c'est pierre blanche qui n'y prendroit garde de bien près et surtout.... la chandelle qui semble vraiment ardre (4). » Si la scène représentée ne nous est pas décrite, nous voyons qu'une partie du retable était traitée peut-être en camaieu. L'on sait aussi qu'une image de saint Luc, due également à Marmion, faisait partie de l'ensemble.

Des raisons personnelles avaient guidé le peintre dans le choix de cette chapelle où lui-même devait recevoir la sépulture. Dès 1420, du temps où elle était encore consacrée à saint Honoré, datait « un marbre élevé à demie bosse » avec « ung homme et une femme en suaire, deux

1. Brasseur, *Par Sanctorum Martyrum*, p. 88.

2. L'acte de concession a été publié par Mgr Dehaisnes. *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, p. 133.

1. Dehaisnes, *loc. cit.*, p. 86.

2. Postérieurement à l'importante étude que lui a consacrée Mgr Dehaisnes à propos du retable de Saint-Bertin, les expositions de Primitifs et la découverte à Saint-Pétersbourg d'un ms. peint par lui l'ont mis en lumière davantage encore.

3. Simon Marmion, rapporte l'annaliste valenciennois Louis de la Fontaine dit Wicart « en la noble science de poincture avoit un don très magnifique tellement qu'il excédoit tous autres peintres résidans non seulement en la dite ville, mais aux villes et cités circonvoisines, car il besognoit et estoffoit tant vivement tous ses ouvraiges, tant par ses traits subtilz et expers, tant en machonnerie et paysages, draperies et autres parties prolixes à déclarer qu'il n'en avoit chose vicieuse ne imparfaicte ; de même les personnages qu'il tiroit estoient tant bien ouvrez et faictz d'après le vif qu'il n'y restoit que l'âme et l'esprit et davantage estoient ses couleurs tant parfaitement composées et mixtionnées ». *Bibl. de Valenciennes*, ms. 529, p. 288.

4. Texte cité par Le Glay, *Bull. de la Comm. historique du Nord*, t. I, p. 61.

petits enfants à leurs pieds ; il couvrait le corps de Jean de Quarouble, prévôt de Valenciennes, mais « le nom de la femme et ses armes sont effacez et rostés (1) ». Quarouble était le nom de la femme de Marmion, d'une ancienne et riche famille de Valenciennes. Jean son père, époux de Jeanne du Gardin, était fils d'un autre Jean de Quarouble qui pourrait fort bien être celui dont Marmion vint partager la tombe : « sous ce même cercueil fut ensépulturé ce tant renommé peintre. » Sa longue et fastidieuse épitaphe attribuée à Jean Molinet était pendue « à un tableau escript en lettres d'or ». Un « peintre ingénieux », donateur dans la chapelle « de bien peintes images » Michel Le Prévost, y était aussi enterré « en dessoubz de la table d'autel » (1587). Un autre peintre, Otelin, avait fait le portrait de Cornil Morel revêtu des insignes de sa profession : il était héraut d'armes. Souvent le héraut était un généalogiste et le généalogiste se doublait d'un peintre : tel était Jacques Le Boucq, enseveli non loin du sanctuaire de Saint-Luc. « A main droite de la dite chapelle contre un pilier, Jean d'Ambrines avait fait poser « Saint Jean au désert » ; puis au suivant « tenant à la chapelle Saint-Nicolas « at un tableau où il y a la pourtraicture du défunt revestu de sa cotte d'armes, Jacques Le Boucq (1573) qui :

« De peindre eut tel art que mil et mil traictz
Faict les hommes revivre en ses divins pourtraictz
Et fut tant bien appris au faict des armoiries
Qu'il savoit les quartiers de toutes seigneuries (2). »

Il était fils de Noël Le Boucq, le courageux défenseur de Notre-Dame en 1566, et de Madeleine Vivien, enterrés dans le chœur, mais tout près de la chapelle Saint-Luc. L'historien Simon Le Boucq, fit « rilluminer » l'épitaphe de Jacques qui était « gattée et effacée par son antiquité ». Il désigna pour lieu de sa sépulture cette chapelle que les membres de sa famille considéraient un peu comme leur étant personnelle. En 1630, la confrérie des peintres ayant subi une éclipse — momentanée, car les arts devaient encore fleurir à Valenciennes, — Philippe Le Boucq obtint du prélat d'Hasnon la permission de décorer à sa guise cette absidiole qu'il destinait à des reliques de saint Philippe de Néri échues à l'église depuis quelque temps (1). Le retable de Simon Marmion, si d'aventure il avait survécu aux troubles religieux, ne put échapper aux marbriers de 1647. L'autel neuf, surmonté du buste du nouveau saint, devait à son tour faire place à d'autres arrangements ainsi qu'on le verra plus loin (2).

Chapelle Saint-Georges « Alias de Sainte Barbe » ajoute dans l'épitaphier de Le Boucq une note de son continuateur Tordreau qui prend soin de spécifier qu'elle se trouve derrière le chœur : c'est la troisième du déambulatoire, la plus rapprochée du croisillon nord. Les sépultures y étaient nombreuses : « en marbre eslevé a demie boche at homme et femme en suaire, Jehans li Boins et Piéronne d'Angriel (1461-1480). — Tenant cestuy at ung marbre à deux personnages long vestus en suaire, Willame d'Angriel et Agnès dou Martroit » (1428-1427). Ces monuments subsistaient au XVIIe siècle. Avant 1566 « contre la muraille on voyait un homme et une femme priant la Trinité, Jacques de Faloise et Anne Brunielle (1502 1490).

Chapelle du Sépulcre. La description de Leboucq la range entre la chapelle Saint-Georges et celle qui va suivre. Il y a donc lieu de penser qu'elle occupait, symétriquement à la trésorerie, l'étage inférieur du clocher nord (3). Ce carré, que des murs plus épais et des fenêtres plus

1. Le Boucq a remarqué que « le nom de la femme a esté rostez, partant il semble qu'il y ayt de l'infamie apparent que c'était la sœur de Me Simon Marmion. » La conclusion n'est pas juste. Il faut plutôt croire que cette lacune provient de ce que Jean de Quarouble n'était pas légitimement marié.

2. Héraut d'armes de Charles-Quint et de Philippe II, Jacques Le Boucq a laissé plusieurs volumes de généalogies dont beaucoup furent brûlés à Bruxelles en 1731. Il était lieutenant d'Antoine de Baulaincourt, roi d'armes de la Toison d'or. Plusieurs des portraits qu'il dessinait existent encore à la bibliothèque d'Arras. Il y eut alors à Valenciennes toute une école de généalogistes.

1. Just Ryckius, chanoine de Gand, « les avait impétrées » des Pères de l'Oratoire de Rome « pour les présenter à la Sérénissime Infante Isabelle, mais Iceluy chanoine venant à mourir, ses parents les ont données à cette église. » *Le Boucq*, p. 19.

2. Plusieurs Le Boucq au XVIIe et au XVIIIe siècle y furent enterrés. Cf. Le Boucq de Ternas, *Notice historique sur la famille Le Boucq de Valenciennes*, Douai, 1857.

3. En 1789, dix-neuf cloches étaient suspendues dans ce clocher. (*Archiv. de Valenciennes*, D. 4,65.) L'une d'elles se trouve aujourd'hui au clocher de l'église de Notre-Dame. Elle porte les armes de l'abbaye d'Hasnon et de l'abbé Jean Thierry « Jehenne suis nommée. A m i bénédiction, ce nom me fut donné en l'an M.CCCC.XXX.III. (1533). Notre-Dame la Grande avait un carillon que dirigeait un carillonneur attitré. Les cadrans d'horloge à la naissance de la flèche furent posés en 1623. Une horloge existait aussi à l'intérieur de l'église, non loin de la dalle de Jean Castelois près du chœur par conséquent.

étroites devaient rendre plus sombre, conviendrait assez bien à une représentation de la scène traditionnelle. Ces sculptures, très vraisemblablement, avaient été brisées par les Gueux, car dans la suite, cette chapelle devint celle des ciriers, mais, des époques plus lointaines, subsistait cependant un vestige. Sous l'autel « at une pierre en forme de luiseau [1] où est dessus deux armoiries », Jean Polle et Jeanne du Gardin dont une lame de cuivre donnait les noms et l'épitaphe (1390-1410).

Dans le cas où le réduit ci-dessus n'aurait pas abrité le sépulcre, un autre peut-être aurait pu le renfermer, s'il en existait un dans l'espace vacant entre le chevet de la chapelle de Hal et le collatéral du transept nord. Au surplus l'existence dans cet angle d'une chapelle [1], quel qu'en soit le vocable, contribuerait peut-être à éclairer certains points obscurs dans l'histoire de la chapelle, plus importante, dont il va être question.

L. SERBAT.

(A suivre.)

1 Cercueil.

1. Cf. d'après le plan des toitures, l'espace que pouvait occuper cette chapelle. D'après la vue extérieure, elle aurait été surmontée d'une sorte de clocheton, d'une lanterne peut-être, analogue à celle que l'on voyait sur une des chapelles latérales de l'église de l'abbaye de Saint-Jean, construite en 1612 seulement mais d'aspect encore gothique.

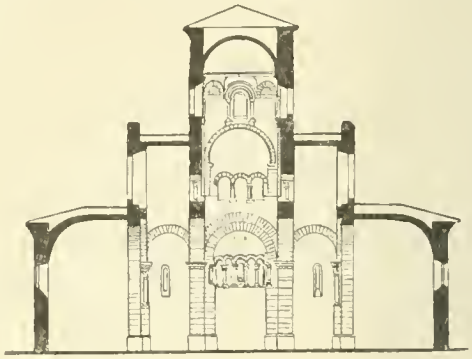
L'Art chrétien monumental [1].

V. — ÉPOQUE CARLOVINGIENNE.

Charlemagne et ses successeurs s'appliquèrent à relever les ruines dont les Sarrasins avaient couvert le sol de l'Occident. Un essor considérable fut donné à l'organisation publique. On lit dans les *Capitulaires* de nombreuses ordonnances relatives à la reconstruction des édifices religieux. L'entourage de l'empereur, ses agents (les *Missi dominici*), prirent une grande part aux constructions nouvelles. Alcuin s'était occupé de la construction de Saint-Pierre d'York, consacrée en 780; Angesis dirigea les travaux du premier monastère d'Aix-la-Chapelle, et nommé plus tard abbé de Saint-Wandrille (823-833), il érigea d'importantes bâtisses dans cette maison religieuse; enfin Eginhard, l'un des plus jeunes dans l'entourage de Charlemagne, fut souvent employé dans la haute direction des édifices que faisait élever l'empereur [2]. Des parties des cathédrales d'Avignon, de Sisteron, d'Arles, d'Aix, de Carpentras, d'Apt, des églises de Saint-Quentin de Vaison, de Pernes [3], de Fours près d'Avignon [4], remontent à l'époque qui s'étend de Charlemagne à Hugues Capet.

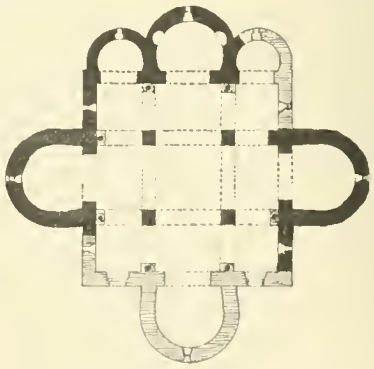
A cette époque, à côté de monuments inspirés de l'art byzantin, qui sont dus à Charlemagne et dont nous parlerons plus loin dans le chapitre consacré de l'*Art byzantin*, il s'était formé un art d'architecture néo-latin, né des procédés de la maçonnerie gallo-romaine et de l'imitation des bâtisses romaines, n'innovant qu'au sujet de l'arcade, dont on outrepassa la formule normale en lui donnant le tracé en fer à cheval.

Ce style nous est transmis dans la Basse-Œuvre de Beauvais, dans la nef de Saint-Philibert de Grandlieu [1], dans celles de Vertou (Loire inférieure) et de Germiny-les-Prés, peut-être dans celle de Saint-Pierre



Église de Germiny-les-Prés. — Coupe.

en Isère, etc. C'étaient des basiliques sans colonnes, ayant pour supports des piliers carrés, aux bas-côtés voûtés d'arêtes, à la grande nef couverte en charpente. Les piliers



Plan de l'église de Germiny-les-Prés.

n'ont ordinairement pour couronnement qu'une imposte faisant saillie seulement de deux côtés, les côtés des retombées des arcades.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311 et 378.
2. J. Helbig dans E. Reusens, *Élém. d'archéol. chrét.* t. I, p. 567.
3. Revoil, *Architecture romane du Midi de la France.*
4. *Revue de l'Art chrétien*, 1884, p. 441.

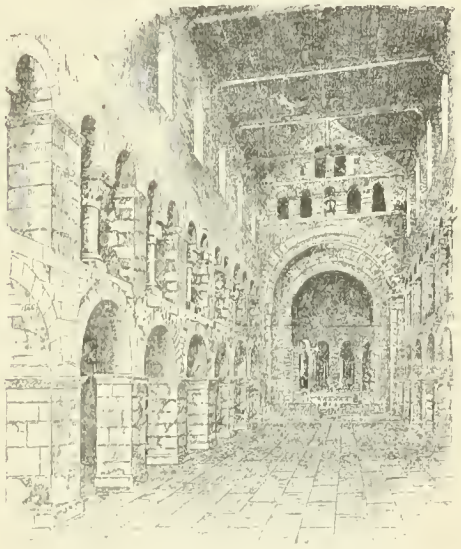
1. *Revue de l'Art chrétien*, 1896, p. 316.

Sans doute les édifices dus à l'initiative directe de Charlemagne furent élevés sous l'inspiration d'artistes Grecs. Mais la rotonde mise en honneur par eux ne pouvait servir convenablement aux églises. On s'en tint généralement à la forme basilicale. Ce ne fut désormais plus celle de la basilique latine sur colonnes ; on reprit les formes plus massives des constructions romaines, où l'on pressent déjà l'intention de voûter la nef centrale.

Ainsi aux basiliques mérovingiennes des VIIIe et IXe siècles, relativement légères, dont les Normands n'avaient fait qu'un feu de joie et dont les vestiges nous sont conservés dans les ruines de l'abbaye de Lorsch (776), peut-être à Saint-Martin d'Angers (1) ainsi que dans les dessins, datant du Xe siècle, de l'abbaye de Saint-Riquier (2), à ces basiliques encore latines. succédèrent des constructions plus lourdes et plus solides, d'allure moins ecclésiastique et plutôt gallo-romaine, mais qui ne firent pas école (3).

L'abbaye de Saint-Gall en Suisse, dont le plan à terre, dessiné vers 830 peut-être par Éginhard lui-même, est conservé dans les archives de l'abbaye (4), peut être regardé, selon Quicherat, comme le prototype de la construction carlovingienne. Cette espèce de construction comportait plusieurs éléments empruntés aux procédés romains (5). Du reste Éginhard, surintendant des constructions de Charlemagne, avait étudié Vitruve, comme le prouvent ses lettres (1).

Cette époque, toute de transition, n'a guère laissé d'œuvre architecturale considérable, à part la chapelle palatine d'Aix et ses dérivées, que nous étudierons dans le chapitre de l'*Art byzantin*. Les édifices en bois abondaient alors, et l'architecture maçonnée subissait l'influence de la charpenterie. Des influences nombreuses, orientales, lombardes, franques, préparaient la formation prochaine de l'architecture romane.



Nef de l'église de Vignory (Haute-Marne).

Le plan *trichore* se maintient à l'église de Gourgé, à celle de Saint-Honorat, à la chapelle de Saint-Étienne de Werden, trifoliée, bâtie vers l'an 800 par saint Ludger. Nous reviendrons plus loin sur le plan en rotonde d'influence purement byzantine.

Le plan basilical subsiste, mais les dispositions ramassées et arrondies sont fréquentes sous l'action de cette influence : témoin

1. Saint-Martin fut fondé en 818, mais peut avoir été reconstruit en grande partie au commencement du XIe siècle.

2. Voir le plan dans la *Revue générale de l'architecture*, t. IX (1856), et de Enlart, *Traité d'archéologie française*, t. I.

3. Dans les premières années du Xe siècle on construisait dans le même style la basilique de Lobbes, une des plus importantes de la Gaule

4. V. J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, p. 116.

5. L. Courajod, *Leçon du Louvre*, du 14 déc. 1892.

1. Le procédé dont nous parlons apparaît même dans la chapelle palatine d'Aix ; déjà le roman s'y annonce par l'emploi des arcs doubleaux dans la rotonde inférieure tandis que l'absence des contreforts, le remplage des arcades de l'étage et la coupole appartiennent au style byzantin.

l'église de Germiny-les-Prés en Loiret, avec ses trois absides rangées à l'Est, ses deux absides greffées dans l'axe transversal avec des embryons de transept, auxquelles s'ajoutait autrefois une abside occidentale. Le tout, greffé sur un carré autour d'une tour lanterne

Lyon. — Eglise d'Ainay, chapelle Sainte-Blandine. — Entrée de la crypte.

couverte en coupole et posée sur quatre piles, est comme un compromis entre le plan grec et le plan latin. C'était, peut-être en France, avec le baptistère de Saint-Jean de Poitiers, l'édifice le plus remarquable de la période carlovingienne avant sa fâcheuse restauration. Elle est entièrement voûtée, et son abside principale est ornée de mosaïques.

D'autres églises restent fidèles au plan

latin. On n'en peut guère montrer d'entières, mais l'église de Vignory (Haute-Marne), dont nous donnons la vue intérieure, reproduit assez bien l'église carolingienne dans ses formes très frustes persistant à travers la période romane.

« Rien de plus simple, dit M. A. de Montaiglon, on pourrait dire de plus grossier, que cette bâtisse. Une série d'arcades en plein-cintre, sans la moindre moulure, portée sur de lourds piliers carrés construits en moyen appareil, sépare la grande nef du collatéral voisin. Le mur qui surmonte ces arcades est bâti en moellons, il est percé de fenêtres, en nombre égal aux travées. Le seul motif d'ornement que l'on puisse relever dans tout cet ensemble, c'est un maigre bandeau mouluré aux impostes des arcades. Le profil n'en est pas très caractéristique, du moins à la plupart des travées, car il n'est pas partout semblable. Mais ce bandeau présente une particularité très commune dans les monuments carolingiens, et qui devient rare après le milieu du XIe siècle. Il ne règne pas sur tout le pourtour des piliers, il en décore seulement les faces latérales, celles qui correspondent à l'intérieur de chaque arcade. Ce détail suffit à justifier ce que je disais plus haut de l'église de Château-Landon, et autorise à penser qu'elle n'est pas postérieure au temps du roi Robert. »

Cette église du Xe siècle donne bien une idée de l'architecture à la fin de l'ère qui nous occupe. Un bas-côté avec trois chapelles absidales entoure le chœur ; ces parties sont voûtées, le reste est couvert en charpente apparente. Un faux triforium rappelle encore la tribune des basiliques romaines. La nef centrale n'a que cinq mètres de largeur.

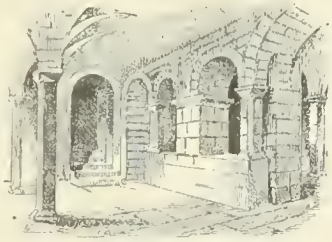
Celle de Château-Landon est plus primitive encore d'allure. Son chœur est voûté ; ses nefs sont couvertes de charpente ; ses fenêtres sont très étroites. Celle de Bourbon Lancy est entièrement semblable.

Nous avons dit que l'église de Charroux, fondée par Charlemagne et le comte de Roger d'Aquitaine, consacrée en 799, avait le chœur seul en pierre (il est conservé) et les nefs avaient été construites provisoirement en bois comme dans beaucoup d'autres églises de l'époque.

Nous avons parlé du plan que l'on a conservé, de la célèbre abbaye de Saint-Gall. Grâce aux légendes qui l'accompagnent, c'est le document le plus complet que nous possédions sur l'architecture carolingienne [1].

Enfin nous donnons la vue intérieure du vénérable petit oratoire de Sainte-Blandine à l'abbaye d'Ainay à Lyon, attribuée au Xe siècle il donne une juste idée d'une petite église de l'époque latine.

Cryptes. — Les cryptes carolingiennes sont encore très nombreuses, souvent accompagnées d'une confession ; elles sont couvertes de voûtes en berceaux ou d'arêtes. Celle de Saint-Quentin date du commencement du IXe siècle. La partie souterraine de la cathédrale de Chartres contient deux cryptes carolingiennes. Orléans en



Crypte de Saint-Avit à Orléans.

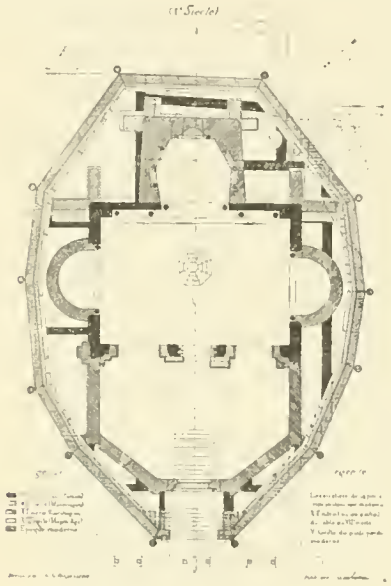
possède deux, celle de Saint-Avit, et celle de Saint-Aignan plus ancienne, mais remaniée après l'incendie de 999.

La crypte de Saint-Paul de Jouarre, que nous avons citée comme un reste mérovingien, fut augmentée d'une seconde plus récente, dédiée à saint Ébrégisile. Un morceau d'architecture carolingienne complet et bien daté est la crypte de Saint-Germain d'Auxerre, élevée entre 843 et 850. Celle de

1. V. Alb. Lenoir, *L'architecture monastique dans la Revue de l'architecture et des travaux publics*, I-IX.

Saint-Remi à Flavigny (Côte-d'Or) est le seul édifice de l'époque encore presque intact [1].

Baptistères. — Dès le VIe siècle l'usage de baptiser les enfants et de procéder par aspersion avait commencé à prévaloir. Les premiers baptistères étaient isolés de la basilique ; plus tard ils s'y soudent. Au IXe siècle, on trouve la cuve baptismale indiquée dans l'église même sur le célèbre plan de Saint-Gall.



Plan actuel du baptistère

Nous donnons plus haut d'après le R. P. de la Croix [2] la restitution du baptistère de Saint-Jean de Poitiers tel qu'il a du être édifié dès le IVe siècle. La figure ci-contre le représente dans son état actuel avec son abside en fer à cheval et ses absidioles latérales ajoutées au VIIe siècle, et les remaniements du XIe siècle en style carolingien. On retrouve dans la façade des imbrications et des ornements en frontons pareils à ceux des églises Saint-Généroux et de Cravant que nous indiquerons plus loin.

On garde à Riez un remarquable baptistère octogone et des vestiges de baptistères à Baptiste (Loire et Garonne), à Angers (édifices octogones), à Chambery [1], à Aix, ainsi qu'à l'église d'Ainay à Lyon.

Vestiges divers. — Les restes d'églises carolingiennes étant des raretés, tous les jours plus précieuses, nous croyons bien faire d'énumérer les principaux.

La nef de l'ancienne église de Beauvais, mentionnée par le cartulaire de l'église, comme l'ouvrage de Hervé, contemporain d'Hugues Capet († 990) [2], et qu'on nomme la *Basse-Œuvre*, est un des principaux spécimens de l'architecture de cette époque. D'autre part, l'église de Bourse en Artois, bien modeste d'ailleurs, présente une abside du temps. Plus modeste encore, celle de Bruay (Nord), qui leur était contemporaine, a malheureusement été détruite au siècle passé.

Également disparue est l'abbaye de Saint-Riquier, connue par un plan qu'a publié Mabillon (1677) dans les *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti* [3], d'après un dessin qui était, dit-on, vieux de cinq cents ans. Le cloître dessinait un carré dont l'un des côtés se prolongeait de manière à former un angle au sommet duquel se trouvait la chapelle de Saint-Benoît, consacrée en 798. Le côté occidental était occupé par l'église Notre-Dame, et au côté opposé du cloître vers le Midi, s'élevait le temple principal,

1. Citons encore, toujours d'après M. C. Enlart, les cryptes carolingiennes de Saint-Savinien à Lens, de Saint-Bénigne de Dijon, de Lemenc et du Bourget dans le Sud-Est, de Montmajore (taillée dans le roc), de Saint-Emmeran de Ratisbonne (980), de Petersberghe près de Fulda (IXe s.), de Saint-Martin d'Emmerich (Xe s.), de Jagithale en Wurtemberg, de Sainte-Cécile de Cologne, de Gernrode (crypte occidentale), de Zurich, de Saint Lucius de Coire et de Saint-Gervais de Genève.

2. V. *Société française d'archéologie. Congrès de Poitiers en 1904*, p. 8.

1. V. Enlart, *ouv. cité*, t. II, p. 195.

2. V. de Caumont, *Abécédaire*, t. I, p. 8. V. Revoil, *Architecture romaine du Midi de la France.*

3. V. *Seculum IV*, t. I.

construit vers 809. Ses colonnes avaient été apportées d'Italie. Il avait double abside, et tour-lanterne couverte d'un dôme à chaque croisée. Cette église ressemblait à celle du Mont-Cassin.

Sur l'emplacement de la cathédrale de Chartres a existé une basilique carolingienne dont on a retrouvé des vestiges donnant un idée de l'ensemble. L'église de Saint-Christophe à Suèvre (Loir-et-Cher) est considérée comme carolingienne [1] ; elle aurait été bâtie au commencement du IXe siècle, par Théodulphe, abbé de Fleury.

M. Enlart cite encore comme de l'époque l'ancienne chapelle castrale d'Issoudun, les restes du chœur de l'ancienne église de Déols, une partie de la petite église de Saint-Pierre dans l'ancienne abbaye de Jumièges, les murs de la nef et le déambulatoire de la Couture du Mans.

Selon M. L. Maître, la curieuse église de Saint-Philibert de Grandlieu (actuellement transformée en halle) est un type carolingien [2]. Mais M. Brutails l'attribue à l'époque romane, en admettant toutefois que la nef puisse être du IXe siècle [3] ; M. de Lasteyrie la croit aussi romane, mais il reconnaît que sa crypte est peu postérieure à 836.

L'église romane de Saint-Jouin-les-Marnes est une des plus curieuses à étudier du département des Deux-Sèvres [4]. Les archéologues poitevins en attribuent la reconstruction aux XIe-XIIe siècles (1095-1130) sur la foi d'un passage de la *Chronique de Maillezais*. Mais l'église ne fut pas reconstruite entièrement ; elle offre encore aujourd'hui des parties antérieures à 1095 et même bien plus anciennes [1].

M. de Lasteyrie signalait, le 3 mai 1893, aux *Antiquaires de France*, l'église de Peyrusse-Vieille, à trois coupoles sur le transept, sur encorbellements grossiers, très anciens : absides de chevet, rondes en dedans, carrées au dehors ; appareil réticulé. Il y trouve les caractères carolingiens.

Le département de Maine et Loire possède un groupe de trois églises de l'époque : celles de Savenières, de Distré et de Chatillon sur Thouet [2]. De la curieuse église de Distré il faut rapprocher celles de Cravant et de Saint-Lubin. Des vestiges du temps se conservent de celles de Voutegou, de Gennes, d'Orchaise, de Vieux Pont en Baie [3].

M. Enlart cite encore celles de Chanceaux, de Saint-Vincent sur Risle, qui remontent peut-être au VIIIe siècle. Le chevet de Gourgé à Parthenay fut probablement élevé entre 889 et 942 [4].

L'église de Saint-Généroux (Deux-Sèvit) [5] était un beau spécimen de IXe siècle avant qu'elle ne fût gâtée par une mauvaise restauration. Celle de Tourtenay est carolingienne selon M. Enlart, ainsi que l'abside de Rugles.

1. V. Enlart, *ouv. cité*, p. 156. V. *L. Courajod*, par Marignan.

2. L. Maître, *Une église carolingienne à Saint-Philibert de Grandlieu* (Loire Inférieure), dans le LIIIe Congrès archéologique de France (1898), Paris, Picard. Cette église a été voûtée vers 1200 ; la crypte et l'abside paraissent romanes.

3. V. *Bull. archéol. du Comité des trav. d'art*, 1896, p. 524 : V. aussi la *Revue de l'Art chrétien*, 1896, p. 136 et le *Bull monumental*, 1896, p. 55 ; v. *Bull. archéologique*, de 1896 et de 1900 ; *Bull. mensuel*, de 1898 et 1901 ; *S Philibert, sa vie, etc.* Nantes, 1898 ; *Congrès archéologique*, 63e session.

4. M. Jos. Berthelé lui a récemment consacré une monographie.

1. Telle est du moins l'opinion émise dans d'intéressantes lettres adressées à la *Revue poitevine* par un érudit de grande autorité, M. G. de Cougny.

2. B. Ledain, *Bull. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 4e trim., 1880, p. 162.

3. V. de Caumont, *Abécédaire*.

4. V. J. Berthelé, *Recherches sur les arts en Poitou*, p. 15, et *Revue poitevine et saintongeaise*, t. I, 15 déc. 1884, p. 317.

5. V. Gailhabond, *L'architecture du Ve siècle*, t. III. Courajod n'accepte pas Saint-Généroux comme carolingienne, mais bien Saint-Jean de Marne, Vertou et Suèvre.

Les substructions de la cathédrale de Clermont remontent, selon Viollet-le-Duc, à 966; une chapelle de l'église d'Ainay à Lyon date de la même année. L'église de Chamalières près de Clermont est aussi du Xe siècle. Nous avons dit que l'abside de la cathédrale de Vaison est mérovingienne; le chœur et les murs de bas-côté sont de 910.

La façade remarquable de l'abbaye de Lorsch près de Worms, avec son beau porche à trois arcades, serait, d'après Savelsberg et Foerster, un reste de la chapelle funéraire de Louis le Germanique, élevée vers 880. La basilique de Steinbach, dans la Hesse, serait une construction d'Éginhart. L'abside occidentale de Saint-Sauveur de Fulda date du début du IXe siècle, et Sainte-Marie de Reichenau, des IXe et Xe siècles. Werden a gardé de l'époque, outre Saint-Étienne, les restes de l'abbaye bénédictine de Saint-Sauveur, fondée en 815. Au Xe siècle remontent l'abbatiale de Hersfeld, l'église palatine de Ingelhein et l'église de Gernrode.

Caractères généraux. — Voici, résumés d'après Revoil (1), les caractères du style carlovingien :

1° Profils et sculptures imités de l'art antique et gauchement rendus.

2° Construction en grands carreaux de pierre; intervalles et chaînes parfois remplis par de la maçonnerie de petit appareil.

3° Taille en *chevron* ou en *fougère*.

4° Sigles en lettres imitées de l'alphabet romain particulièrement dans la forme de l'H, du C et de l'M; terminaison en queue de poisson de ces caractères.

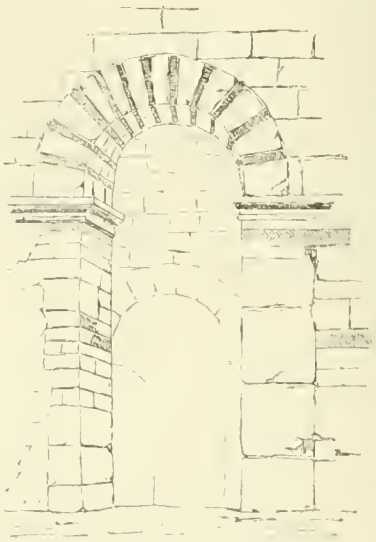
1. Revoil, *Architecture romane du Midi de la France*. Appendice : *Documents relatifs au classement chronologique de l'architecture romane du Midi de la France*, pp. 24 et suiv.

5° Travail pointillé sur ces appareils (1).

L'arc en fer à cheval persiste après le style carolingien. Notamment en Languedoc, par exemple à Saint-Philibert de Charlieu et en Belgique, à Tournai.

L'architecture carlovingienne ne connaît pas le pilier crucifère, ni les arcades à ressauts, ni les églises à trois nefs voûtées.

Les caractères indiqués par Prosper Merimée et depuis par M. Jules Renouvier (2) sont moins précis et peut-être un peu larges. Selon M. Bonnet (3), ce qui caractérise



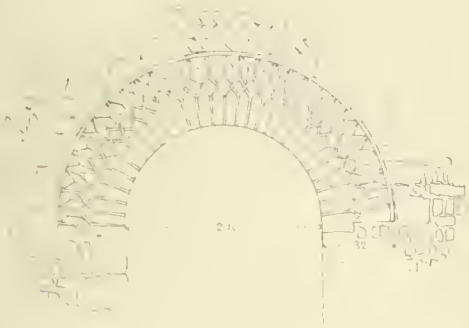
Lyon. — Arcades de la basilique de Saint-Irénée (4).

l'époque carlovingienne, ce n'est pas tant l'imitation de l'art antique, ni un type de plan ou de décoration, mais la dégénérescence des traditions latines par l'appoint des éléments barbares dus aux Francs.

Appareil (5). — Les modes de construction empruntés aux ouvrages gallo-romains persistent ; la brique alterne avec la pierre,

1. Lahondes, *Bulletin archéologique*, 1896.
2. *Mém. de la Soc. archéol. de Montpellier*, 1e série, vol. I, p. 342.
3. *Comité des travaux hist., Bulletin arch.*, 2e liv. 1904.
4. D'après M. L. Mach.
5. V. Viollet-le-Duc, *Diction. d'architecture*, t. IV, p. 4.

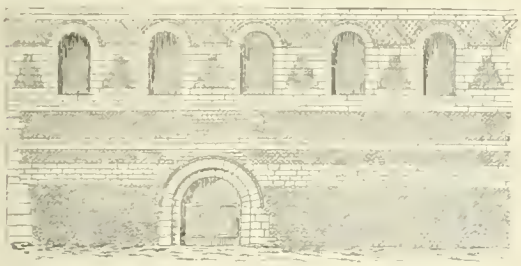
surtout dans les arcades, comme on le voit à Saint-Martin d'Angers, à Savenières, à Vieux-Pont Saint-Anges, à la Basse-Œuvre de Beauvais [1]. Des lignes de briques marquent des cordons et des archivoltes. Le gros œuvre est en petit appareil romain,



Église de Distré (Maine et Loire).

cubique ou réticulé *(opus reticulatum)*; souvent imbriqué, en arêtes de poisson *(opus spicatum)*. Il est orné d'entrelacs, de zigzags, de jets de briques.

L'appareil des murs est essentiellement décoratif. Nous sommes à une époque où la membrure, si pompeuse, des édifices anti-

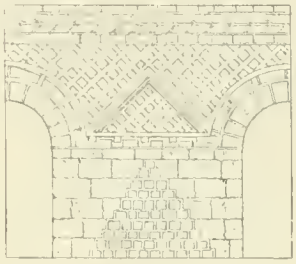


Église de Saint-Généroux (Deux-Sèvres) [2].

ques, est tombée en désuétude; les organes de la structure romane ne sont pas encore créés; par suite, le seul ornement possible est celui que peut offrir l'appareil complexe et imbriqué dont les Romains ont donné l'exemple.

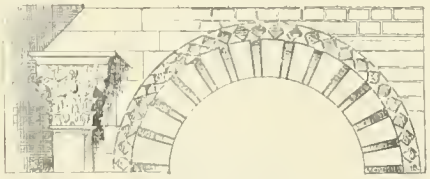
1. V. J. Brutail, *Bull. monumental*, 1880, p. 320.
2. D'après Lechevallier Chevignad, *Histoire des styles*. — V. *Congrès archéologique de Poitiers*, 1903, p. 74.

Un décor fréquent consiste dans des dessins formés par l'appareil même, et dessinant des frontons qui alternent avec les cintres des baies. Cet ornement a son type à l'église de Saint-Généroux, dont nous reproduisons la façade latérale ; il se reproduit identiquement de même à Cravant (Maine et Loire), à Savenières, ainsi qu'au



Eglise de Saint-Généroux.

baptistère de Saint-Jean de Poitiers, dans les reconstructions carlovingiennes. Des dessins en zigzag, en losange, en fougère, se voient à une porte de l'église de Distré (Maine et Loire), aux archivoltes de Notre-Dame de Nantilly, à la façade de l'église de Saint-Pierre (Isère), à celle de l'abbaye de Lorsch.



Église de Saint-Pierre (Isère).

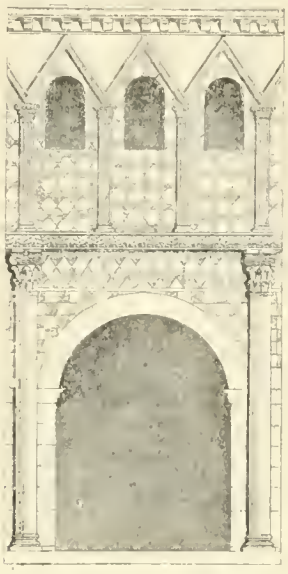
L'ornementation de l'époque se caractérise par un dessin géométrique ou fantastique, en relief méplat ou en gravure.

Les sculptures de l'époque sont rares, on peut citer celles qui sont conservées à Saint-Guillaume-les-Désert.

Baies des fenêtres. — Les fenêtres sont très petites ; la difficulté des percements voûtés dans l'épaisseur des gros murs les réduisait à des lumières étroites; au surplus l'idée de défense dominait dans les églises,

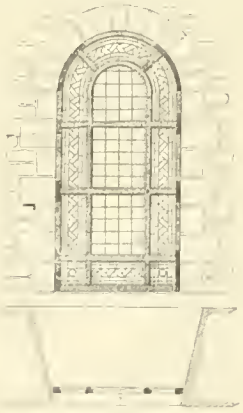
du VIIIe au XIIe siècle. Les bas-côtés des églises n'avaient souvent pour fenêtres que des sortes de meurtrières, comme on le voit encore à Jumièges.

Les archivoltes, relativement larges, sont ornées de billettes. (V. Saint-Généroux, Cravant, Saint-Jean de Poitiers.)



Abbatiale de Lorsch. — Une des trois travées du portail.

Deux fenêtres qu'on peut dater d'environ 1020, découvertes dans les cryptes de la cathédrale de Chartres, et dont nous reproduisons plus haut le type, reproduisent encore fidèlement le dispositif de l'époque carlovingienne. De cette époque même semble dater la curieuse fenêtre de l'église de Château-Landon, que nous reproduisons d'après Sauvegeot, et dans laquelle on a retrouvé un chassis en bois qui a contenu des vitraux.



Fenêtre avec chassis en bois de Château-Landon.

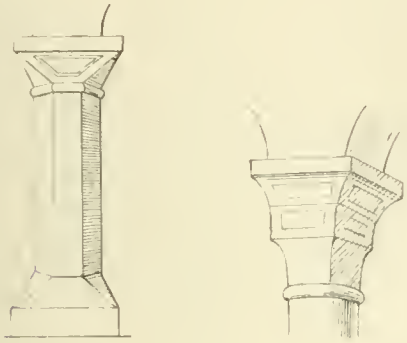
« Si je n'ose prétendre, dit M. R. de Lasteyrie, que de véritables vitraux peints aient décoré les fenêtres de ces églises mérovingiennes dont Fortunat nous a laissé de si brillantes descriptions, je suis convaincu que l'on faisait déjà des vitraux proprement dits, c'est-à-dire des vitres ornées de figures, dès les temps carolingiens. Le fait est incontestable à tout le moins pour le Xe siècle. Nous savons en effet que l'archevêque Adalbéron, dans la seconde moitié du Xe siècle, orna de vitres à personnages des fenêtres de la cathédrale de Reims [1]. »

Portes. — Les portes sont très simples. L'oratoire carlovingien de Nimègue, datant du IXe siècle, offre une porte en plein ceintre appareillée par claveaux sans moulures ni ornements [2].

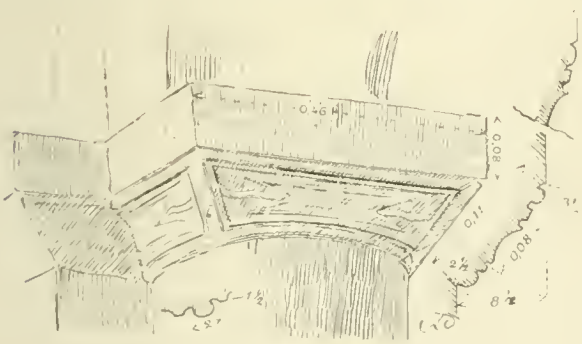
Nous avons donné, en nous occupant des appareils, la disposition du portail de l'église de *Distré*, et celui de Saint-Pierre en Isère. C'est un plein cintre avec claveaux de formes spéciales imbriquées, mais sans moulures. A. de Caumont donne encore : une porte de l'église de Cravant (près de Chinon); elle est munie d'une moulure formant larmier; la porte de l'église du Vieux-Pont (baie rectangulaire avec linteau déchargé par un arc ; autour de l'arc, larmier saillant) ; et celle de Saint-Christophe à Suèvres (archivolte en plein ceintre dans laquelle les briques alternent avec les pierres. Pas de moulures.)

1. V. M. Lasteyrie, *Semaine religieuse de Meaux*, 9 févr. 1895.
2. Reusens, *ouvr. cité*, t. I, p. 286.

Piliers. — La colonne isolée est très rare à l'époque carlovingienne, comme maître support; quand elle existe, elle est une copie bâtarde de la colonne corinthienne antique.



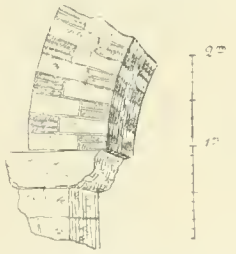
Outre le pilier quadrangulaire, indiqué plus haut, dont l'imposte qui ne fait pas le tour du pilier, mais se profile en saillie seulement



Chapiteau d'un pilier de la crypte d'Auxerre.

sous l'arcade, on rencontre des supports munis d'un tailloir caractéristique, *biseauté*, offrant la forme d'une pyramide tronquée et renversée, dont les faces sont ornées d'un cartouche en trapèze. Au surplus les bases reproduisent les formes des chapiteaux renversées. Dans cette forme et dans la similitude de la base et du chapiteau, l'on peut voir un souvenir du poteau de charpenterie octogonal, maintenant son équarrissage primitif à la tête et au pied, variante de l'amortissement sphérico-cubique du poteau scandinave.

On remarque, avons-nous dit, des cartouches en trapèze, en relief sous le large biseau des impostes; ils sont ornés de baguettes en saillie sur leurs angles. Le double cartouche est plus ancien que le simple ; cette disposition se maintient d'ailleurs jusqu'au XIe siècle. De pareils chapiteaux se voient à la crypte de Saint-Benoît sur Loire, à celle d'Auxerre, à Saint-Avit et à Saint-Aignan d'Orléans.



Saint-Philibert de Grandlieu. — Naissance d'un arc.

Arcades. — Les arcades, percées à travers des murs massifs, ont des archivoltes à fleur des murs et à vives arêtes, retombant sur leurs pieds droits par l'intermédiaire d'une imposte caractéristique qui s'arase, comme nous l'avons dit, au nu du mur vers les têtes, et dépasse sous le cintre avec une moulure bâtarde à doucine. Elles sont souvent appareillées par assises alternatives de pierres et de briques.

Nous en trouvons un intéressant exemple à Saint-Philibert de Grandlieu.

(A suivre.) L. Cloquet.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises (*Suite*) (1).

SECONDE PARTIE.

Vie publique, miracles et prédication du Christ (2).

L'ÉVANGILE, après avoir relaté avec tant de détails les faits merveilleux de la naissance et de la première enfance de Jésus, passe complètement sous silence sa jeunesse, et ne reprend le récit qu'au moment où, trente ans après, le Christ commence sa vie publique. On ne voit même pas qu'aucun de ces évangiles apocryphes, si nombreux et si répandus au moyen âge, ait essayé, dans les légendes dont ils agrémentaient la vie de Jésus, de combler cette lacune. — Les artistes, dont les œuvres peintes ou sculptées s'adressent, surtout dans les temps où l'instruction est rare, à un public plus considérable encore, étaient, à plus forte raison, tenus d'imiter cette réserve : aussi ne connaissons-nous, depuis les premiers âges du christianisme jusqu'à la fin de la période médiévale, aucune représentation d'un fait quelconque de cette phase ignorée de l'existence de Jésus (1) : la mort de sainte Anne, celle de saint Joseph expirant entre les bras de Jésus et de Marie, ont été généralement placées dans cette période : ces scènes, assez fréquemment traitées dans les temps modernes (2) où le culte des deux Saints s'est particulièrement développé, ne paraissent sur aucune porte d'église ancienne.

Au contraire, les épisodes de la vie publique ont été très souvent reproduits dans les catacombes et sur les murs des basiliques primitives, sculptés sur les sarcophages, gravés sur des verres, brodés sur des étoffes

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363

2. Liste des principales portes d'église sur lesquelles sont représentés les faits de la vie publique du Christ.

Aux XIe et XIIe siècles : en séries : le Mans, Chartres, Étampes, Saint-Gilles.

En épisodes isolés : Baptême de Jésus : Clermont-Ferrand, Autun, Vérone (San Zéno), Pise (cathédrale), Parme (baptistère). — Tentation : Beaulieu, Compostelle. — Pêche miraculeuse : Civrai. — Samaritaine : Cahors. — Repas chez Marthe : Foussais. — Résurrection de Lazare : Avallon, Tarascon (détruits). — Rameaux : Thouars (Saint-Médard), Tarascon (détruit). — Lavement des pieds : Vandeins. — Cène : Vizille, Saint-Pons, Saintes, Avallon, Dijon, Saint-Germain-des-Prés (ces trois derniers détruits). — Paraboles : Mauvais Riche : Moissac, Argenton-Château, Avila (San Vicente). — Vierges folles : Argenton-Château, Fenioux, Aulnay, Civrai, Châlons-sur-Marne, Saint-Denis, Bâle.

Au XIIIe siècle : en séries : Strasbourg, Rouen.

En épisodes isolés : Baptême de Jésus : Sens (deux fois), Arezzo (S. Maria d. Pieve), Léon (cathédrale). — Jésus et les Pharisiens : Amiens. — Paraboles : Vierges folles : Laon, Paris, Amiens, Sens, Trèves, Strasbourg.

Aux XIVe et XVe siècles : en séries : Bourges, Auxerre, Tolède, Bayeux, Léon (porte du cloître).

En épisodes isolés : Baptême de Jésus : Auxerre (deux fois), Notre-Dame de Lépine, Dammartin, Worms, Burgos, Orviéto. — Vocation des Apôtres : Bazas, Poitiers. — Rameaux : Reims, la Neuville-sous-Corbie, Dreux. — Cène : Bordeaux, Vouvant, Tolède. — Paraboles : Enfant prodigue : Auxerre. — Vierges folles : Auxerre, Dol, Saint-Père-sous-Vézelay, Berne, Fribourg en Brisgau.

Au début du XVIe siècle : en épisodes isolés : Baptême de Jésus : Abbeville. — Vendeurs chassés : Séville. — Rameaux : Salamanque, Séville.

1. Dans les premiers siècles, même après l'adoption générale du type traditionnel du Christ à barbe bifurquée, on trouve encore, il est vrai, sur quelques monuments, Jésus imberbe, petit et sous les traits d'un adolescent ; mais la composition de la scène indique alors qu'il s'agit, ou d'une allégorie (le Bon Pasteur, etc.), ou d'un fait de la vie publique où la physionomie du Christ est rajeunie sans raison déterminée (ainsi dans la résurrection de Lazare du sarcophage de Layos (Espagne, Ve siècle).

2. Un des plus anciens exemples est l'admirable panneau de Quentin Metsys : la Mort de sainte Anne (fin XVe s., *Musée de Bruxelles*.)

précieuses : les miracles du Christ, qui attestent sa toute-puissance et sa divinité, ses paraboles, qui établissent sous une forme vivante son enseignement et la doctrine chrétienne, ont occupé dans l'iconographie romaine et byzantine une place plus importante peut-être que les souffrances et la mort même de l'Homme-Dieu : ainsi à Saint-Apollinaire-Neuf, de Ravenne (VIe siècle) les deux séries sont réunies en une suite de vingt-six tableaux (1), mais tandis que la collection des miracles est à peu près complète, plusieurs scènes de la Passion, notamment la crucifixion, sont absentes ; parmi les monuments disparus, nous savons par les descriptions, que beaucoup d'entre eux étaient décorés des mêmes sujets : au VIe siècle encore, le rhéteur Choricius décrit les fresques d'une église de Gaza où l'on admirait les Noces de Cana, les guérisons de la belle-mère de saint Pierre, du paralytique, de l'hémorrhoïsse, du serviteur du centurion ; la résurrection de l'enfant de Naïm et celle de Lazare ; Jésus apaisant la tempête, marchant sur les flots, chassant les démons, etc. — Ces miracles décoraient souvent aussi les objets mêmes du culte, et Paul le Silentiaire nous apprend qu'ils étaient représentés en broderies sur la nappe du grand autel de Sainte-Sophie de Constantinople. — Quant aux sarcophages et aux verres gravés qui reproduisent ces scènes, on les rencontre en foule dans les musées de France, d'Italie et d'Espagne.

On peut dès lors s'étonner que les imagiers occidentaux, héritiers cependant des traditions byzantines, se soient écartés de leurs devanciers sur ce point spécial. En effet, si nous mettons à part la scène capitale du baptême de Jésus, dont la place était naturellement marquée à la porte des baptistères antiques comme à celle des chapelles baptismales des cathédrales, les faits de la vie publique du Christ jusqu'à l'entrée à Jérusalem ne sont presque jamais représentés sur les façades de nos églises.

Au XIIe siècle, on trouve bien, çà et là, surtout dans les édifices d'origine monastique (1), et généralement en dehors de l'Ile-de-France (2) quelques scènes de la vie publique de Jésus, mais ce sont des exceptions, et ces exceptions mêmes disparaissent aux siècles suivants : au XIIIe siècle, Strasbourg seul, tout imprégné du caractère d'indépendance des imagiers allemands, nous montre encore, à la voussure de son portail, la suite des miracles du Christ ; au XIVe, Bazas, Poitiers et Semur reproduisent bien, isolément, à propos de l'histoire particulière de saint Pierre et de saint Thomas, quelques scènes détachées de la vie du Sauveur ; mais il faut aller jusqu'à Tolède pour trouver une porte spécialement consacrée (et en partie seulement) à la représentation d'un tel sujet. Ce thème, ainsi abandonné complètement, n'est repris qu'à l'époque de la Renaissance (3), où de nouveau les actes de Jésus, ses prédications, ses paraboles sont mises en œuvre à l'envi par les sculpteurs, par les peintres, par les maîtres verriers, pour la décoration non seulement des églises, mais aussi de certains édifices civils (4).

Un seul sujet, nous l'avons dit, n'avait

1. De même à Saint-Serge de Gaza.

1. Moissac, Beaulieu, Argenton-Château, Civrai, Foussais, Avallon, etc. On peut ajouter Compostelle, dont la cathédrale paraît avoir été construite sous la direction de moines français.

2. Chartres, Étampes et le Mans font seuls exception ; encore doit-on remarquer qu'ici les scènes de la vie publique sont représentées au cours d'une série générale de l'histoire de Jésus, et non pas isolément comme sur les monuments cités dans la note précédente.

3. Le sujet spécial de l'entrée à Jérusalem redevint assez fréquent dès la fin du XVe siècle.

4. Ainsi le Bon Pasteur occupe la voûte du Gros-Horloge, à Rouen.

cessé d'être en faveur à toutes les périodes : le baptême de Jésus-Christ. C'est par lui que nous commencerons (1) l'examen détaillé des sculptures relatives à la vie publique du Christ.

Baptême de Jésus (2) (3).

DANS les premiers siècles de l'Église, le baptême, administré aux adultes, était l'objet d'une longue préparation et donnait lieu à des cérémonies beaucoup plus importantes qu'aujourd'hui : en raison, tant de la liturgie que des dispositions spéciales nécessaires pour le baptême par immersion, le baptistère formait généralement un édifice séparé de l'église ; plus tard, un souvenir de cette tradition a fait assigner, par nos constructeurs d'occident, une place spéciale, à peu près invariable, au bas du côté droit de l'église, aux fonts baptismaux et à la chapelle du Précurseur. C'est naturellement dans les baptistères ou sur les portes voisines des fonts baptismaux que nous trouvons le plus habituellement figuré le baptême du Christ.

Les artistes de Rome et de Byzance ont apporté à ce sujet des variantes si curieuses, qu'on nous permettra d'en dire un mot, bien que la période où ils vivaient sorte du cadre strict que nous nous étions tracé.

La célèbre mosaïque de la coupole du baptistère orthodoxe de Ravenne (Ve siècle) nous montre le Précurseur debout sur un rocher : d'une main il tient une croix hastée, ornée de gemmes, et de l'autre une patère dont il verse l'eau sur le front de Jésus. Celui-ci est plongé jusqu'à mi-corps dans l'eau du fleuve, dont la transparence laisse apercevoir le contour des jambes. Du ciel descend la colombe divine. Mais ce qui constitue l'originalité du tableau, c'est la présence du Jourdain personnifié, vieillard à barbe limoneuse, tenant un sceptre de roseaux : ressouvenir des divinités mythologiques qu'il est surprenant de retrouver ici. Il est plus surprenant encore que cette composition bizarre ait fait école dans la sculpture italienne jusqu'au début du XIIIe siècle (1) : les artistes toscans se sont contentés de transformer le vieux fleuve en un adolescent, qu'ils nous montrent couché sous les ondes (linteau de la cathédrale de Pise, par Diotisalvi (voir *fig. 21*), ou dissimulé sous leur transparence (tympan du baptistère d'Arezzo *(fig. 22)* sculpté par Marchionne).

Un autre type curieux se rencontre sur quelques sarcophages antérieurs au VIe siècle : contrairement au texte de saint Luc, qui lui attribue alors environ trente ans, Jésus est représenté imberbe, adolescent ; et en face du Précurseur, là où les imagiers placeront un ange, se tient un prophète reconnaissable au phylactère qu'il déroule : sans doute Isaïe qui a prophétisé le baptême du Messie (2).

Ailleurs, l'eau purifiante jaillit d'un rocher, soit dans la patère où Jean la recueille, soit directement sur le front du Christ (3). Sur d'autres monuments, on la voit s'échapper d'une urne suspendue dans les nuées,

1. Les auteurs sacrés ne font généralement commencer la vie publique du Christ qu'avec le miracle de Cana, après le Baptême et la Tentation. Il nous a paru difficile de séparer ces deux scènes de celles de la Prédication, dont elles constituent le prologue et la préparation logique.

2. M. Strzygowski a magistralement traité ce sujet dans son ouvrage : *Iconographie der Taufe Christi.*

3. On remarquera que ce sujet est compris au moins aussi souvent dans les séries de la vie de Jean-Baptiste que dans celles de la vie du Christ : ainsi à Pise, Parme, Léon, Sens, Auxerre, Notre-Dame de Lépine.

1. Dans l'école byzantine, ce type a subsisté jusqu'à la fin du moyen âge, et le moine Denys, dans son *Manuel*, mentionne encore le dieu Jourdain comme un acteur essentiel de la scène du Baptême.

2. Sarcophages d'Arles, d'Ancône et un troisième signalé par Mabillon.

3. Sarcophage gallo-romain signalé par Millin.

tandis que la colombe, qui figure toujours dans ces anciennes compositions, tient en son bec un rameau de feuillage [1]. Parfois aussi, c'est la colombe qui porte cette

Fig. 21. — Linteau de la porte de la cathédrale de Pise. Témoignage de Jean-Baptiste et baptême de Jésus. (Fragment de l'*Histoire du Précurseur.*)

Fig. 22. — Tympan de S. Maria della Pieve à Arezzo. Baptême du Christ.

urne [1] ou qui même verse directement de son bec l'eau sainte sur la tête de Jésus [2]. Sur un sarcophage, le sculpteur a poussé la fantaisie jusqu'à représenter, au-dessous de

1. Sculpture de Monza.

2. Notamment sur une cuiller d'argent trouvée à Aquilée, en 1792.

1. Fragment de verre gravé, découvert à Rome en 1876. — Ce rameau s'explique, car selon saint Jean Chrysostome : « de même qu'après le déluge la colombe rapporta le rameau d'olivier, signe du calme revenu sur la terre, de même elle apparaît au baptême du Sauveur pour annoncer la délivrance. »

cette colombe baptisante, Jésus et Jean sous la figure de deux agneaux [1].

Cette rapide énumération suffit à montrer la variété des interprétations données par les artistes des premiers siècles à cette grande scène. — Au contraire, si l'on fait abstraction de la frise de Saint-Trophime d'Arles, où M. Révoil a cru reconnaître un baptême de Jésus par immersion, dans une cuve et hors de la présence du Précurseur [2], les imagiers du moyen âge s'en sont tenus à peu près à un type unique, que nous trouvons figuré sur les portes soit isolément, soit dans les séries de la vie du Christ ou de celle de saint Jean [1].

Ce type, fort simple, a d'ailleurs été parfaitement choisi et parmi les fantaisies de leurs prédécesseurs, nos artistes n'ont adopté qu'un seul détail [2] admirablement imaginé pour exprimer la grandeur de la scène et pour satisfaire à la piété des fidèles : je veux parler de l'ange qui, debout [3], assiste au baptême, et tient sur ses bras soit les vêtements du Christ, soit les linges

Fig. 23. — Linteau de porte du baptistère de Parme. Baptême du Christ.

qui serviront à essuyer l'eau de baptême [3]. Cet ange se retrouve sur tous les bas-reliefs, sauf à San-Zéno de Vérone (XIIe siècle) où, par contre, nous voyons la colombe divine qui souvent ne figure pas dans les œuvres de cette époque.

Sauf cette exception, unique à notre connaissance, la scène a toujours, sur les portes de nos églises occidentales, depuis le XIe jusqu'au XIVe siècle, compris au moins trois personnages : au milieu, le Christ, debout, dépouillé de son vêtement, est plongé jusqu'à la ceinture ou exceptionnellement jusqu'au cou, comme sur le linteau de la cathédrale de Pise (voir *fig. 21*) [4], dans les eaux du Jourdain ; mais, au lieu

1. Sarcophage de Junius Bassus (IVe siècle) : nous verrons, à propos de la Transfiguration, une représentation analogue du VIe siècle (voir plus loin, à l'article : Transfiguration).

2. Cette interprétation demanderait une sérieuse vérification, car sur les autres monuments où on avait cru jusqu'ici reconnaître le même sujet, il a été établi qu'il s'agissait ou du baptême d'un saint (par ex., à Saint-Pons) ou du bain de l'Enfant Jésus après sa naissance (Poitiers).

3. Les peintres et mosaïstes byzantins, tout en plaçant auprès du Christ un ou deux anges, ont souvent donné à ces envoyés célestes l'attitude de l'adoration ; les linges ou vêtements sont, en ce cas, simplement posés à terre.

1. Clermont-Ferrand, le Mans, Chartres, Sens (deux fois), Autun, Abbeville, Auxerre (trois fois), Notre-Dame de Lépine, Bourges, San Zéno de Vérone, Arezzo, Worms, Tolède, etc.

2. Déjà relevé sur la sculpture antique de Monza et sur beaucoup de sarcophages.

3 Exceptionnellement, à Notre-Dame du Port, de Clermont-Ferrand, l'ange fléchit le genou.

4. De même sur un panneau des vantaux de la cathédrale de Pise, où Jean, pour atteindre la tête de Jésus, a dû se placer sur la pointe d'un piton rocheux ; deux anges s'étagent sur d'autres pitons moins élevés.

qu'il soit enfoncé dans ces ondes, ce sont elles au contraire qui s'amoncellent en forme de butte autour de lui. — Le Précurseur, à la droite de Jésus, et l'ange porteur de linges à sa gauche, se tiennent debout sur le même plan (1) : saint Jean, s'inclinant légèrement, lève la main pour verser l'eau sainte (2) sur le front du Sauveur (3), mais sur la plupart des monuments, ce bras est malheureusement brisé.

Il faut pourtant signaler, comme absolument en dehors de ce cadre habituel, la singulière composition sculptée par Antellami sur le linteau du baptistère de Parme (XIIe siècle) *(fig. 23)* : là, entre trois anges qui présentent les linges sur leurs bras élevés, avec des gestes d'ostentation, le Précurseur est à demi enfoncé dans le flanc du monticule liquide, qui monte jusqu'à la ceinture de Jésus. Chose extraordinaire, Jean touche de la main la poitrine du Sauveur, et c'est celui-ci qui bénit : une telle interversion des rôles pourrait faire douter de l'identification des personnages, si le sayon de poil du Baptiseur, la croix grecque (sans auréole circulaire) qui couronne le front de Jésus et les noms mêmes gravés à côté de chacune des figures ne les indiquaient avec une absolue certitude.

Cependant les variantes du type traditionnel, que nous rencontrons çà et là, assez peu nombreuses d'ailleurs, datent le plus souvent de la fin du XIVe siècle : ainsi, à Worms où, faute d'espace, l'ange n'est pas représenté, Jésus est exceptionnellement vêtu, et saint Jean est comme couvert d'une carapace de cuir ; à Notre-Dame de Lépine, dans une série de la vie du Précurseur, Jésus est au contraire complètement nu, et l'eau du fleuve n'est même pas indiquée. — Plus souvent, l'artiste a cherché l'originalité dans le nombre plus grand des personnages : à Auxerre, par exemple, non seulement il a mis les linges entre les mains de deux anges au lieu d'un seul (1), mais encore il en a placé deux autres dans les nuées et a rassemblé autour de Jean un certain nombre de disciples : la scène perd ainsi cette imposante simplicité qu'avaient su lui donner les premiers imagiers. La même critique peut être adressée au curieux bas-relief de la cathédrale de Burgos (porte du cloître (XIVe siècle) ; le sujet du baptême y remplit, par exception (2), tout le tympan (voir *fig. 24*). Sous une sorte d'édicule, le Christ, au centre du tableau, est plongé à mi-corps dans les flots du Jourdain ; il semble ployer à demi les genoux comme pour résister au courant. Près de lui, saint Jean, debout, vêtu d'une chape, lui verse sur la tête l'eau contenue dans une large écuelle ; de l'autre côté, un ange aux ailes grandes ouvertes, présente les linges ; de part et d'autre, sept disciples du Précurseur assistent au baptême ; enfin, au-dessus de Jésus, parmi les nuées, apparaît une énorme colombe, et ce n'est pas là, dans cette singulière composition, le détail le moins curieux, car, nous l'avons dit, tout au moins jusqu'au XIVe siècle, la colombe n'est le plus souvent pas figurée dans la scène qui nous occupe (3) : absence

1. Sur les linteaux de Pise et de Parme, il y a exceptionnellement trois anges : sur le tympan d'Arezzo quatre.

2. A Tolède (porte de l'horloge), il verse l'eau d'un broc cylindrique ; à Léon, d'une cruche ventrue.

3. Notamment à Léon, et à Tolède.

1. De même à Orviéto.

2. On en trouve un autre exemple à Dammartin (XVe siècle), et à Arezzo (XIIIe siècle) *(fig. 22)* où le tympan est beaucoup moins vaste.

3. A Arezzo, à Tolède, etc., la colombe nimbée descend sur Jésus. Au contraire, à Pise *(fig. 21)*, elle est assez malencontreusement perchée sur le nimbe du Christ. A Orviéto *(fig. 25)*, où nous la trouvons également, on remarquera le soin de l'artiste à représenter Jésus avec une barbe naissante, tel qu'il pouvait être au début de son apostolat.

d'autant plus surprenante que, tout en supprimant un élément fort pittoresque de la composition, elle déroge à la fois, sans raison apparente, aux traditions romaine et byzantine [1], et au récit même de l'Évangile. Mais peut-être, en réalité, cette exclusion est-elle moins générale qu'elle ne paraît : la tête du Christ, en effet, et les sculptures qui la surmontent sont très souvent brisées ou mutilées, ce qui laisse au moins place à un certain doute. Quant au personnage de Dieu le Père, que les artistes modernes ont parfois représenté dans les cieux, où sa voix fait entendre les paroles :

Fig. 24. — Porte du cloître dans la cathédrale de Burgos. *Tympan :* Baptême du Christ. *Ébrasements :* Annonciation David-Isaie. *Vantaux :* Rameaux et descente aux limbes (cette porte est entièrement peinte.)

« Celui-ci est mon Fils bien-aimé..... », il ne figure sur aucun monument ancien [2]. A ce propos d'ailleurs, remarquons une fois pour toutes que, dès le IVe ou le Ve siècle, les artistes ont donné au Tout-Puissant les traits du Christ, par exemple dans les peintures de l'Apocalypse, de Dieu dans la gloire, etc. ; dès lors ils n'ont pas eu pour la première Personne de la Sainte Trinité

1. Dans son *Manuel d'iconographie byzantine*, le moine Denys indique la colombe comme un acteur essentiel de la scène.

2. Cependant, au tympan de Saint-Jean de Dammartin (Seine-et-Marne), œuvre très médiocre du XVe siècle, on croit apercevoir Dieu le Père dans la masse confuse et mutilée qui surmonte le Christ. Ce bas-relief présente encore d'autres particularités : les places habituelles du Précurseur et de l'ange sont interverties, et Jésus est enfoncé dans l'eau à un niveau inférieur à celui de ces deux personnages.

un type différent de celui adopté pour la seconde. Les imagiers ont suivi la voie tracée par leurs prédécesseurs byzantins : ainsi dans les scènes mêmes de la Genèse, le Créateur emprunte toujours les traits du Christ. Aussi, à part de bien rares exceptions [1] jusqu'au XIVe siècle, les trois Personnes ne sont-elles jamais réunies dans une même composition. On ne sera donc pas surpris que dans les divers épisodes de

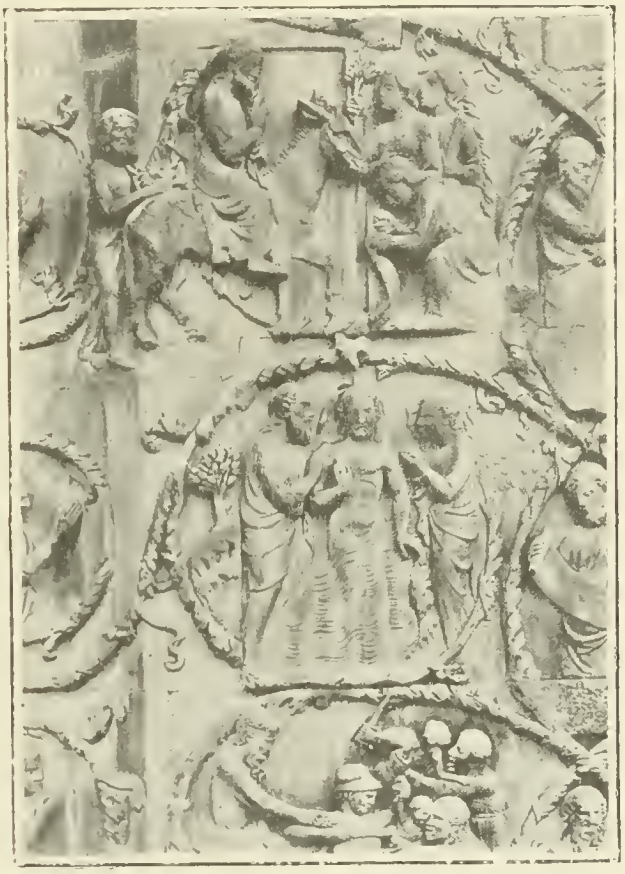


Fig. 25. — Cathédrale d'Orviéto, mur de la façade. *Au milieu :* Baptême du Christ. *En haut :* Entrée à Jérusalem. *En bas :* Massacre des Innocents.

la vie de Jésus, Dieu le Père n'apparaisse point, même dans les circonstances où l'Évangile mentionne son intervention.

Tentation de Jésus.

PAR la réception même du baptême, l'israélite s'engageait à faire pénitence : malgré son innocence absolue, Jésus devait donc donner l'exemple de la pénitence comme il avait donné celui du baptême. Il se retira dans le désert, y jeûna pendant quarante jours, et y fut tenté par le démon.

Cette page extraordinaire de l'Évangile n'a été traduite, que très rarement sur les monuments chrétiens. On ne la rencontre presque jamais dans les peintures et les mosaïques des basiliques, même dans les

1. La Trinité, en trois personnes égales et aux traits dentiques n'est représentée au XIIe siècle, qu'à Charlieu et au XIIIe siècle qu'à Pouen. A partir du XIVe, Dieu le Père apparaît souvent en costume de pape, tenant dans ses bras le Crucifié, sur la tête de qui il souffle l'Esprit.

séries consacrées à la vie du Christ ; et chez les Byzantins le sujet de la tentation semble n'avoir obtenu droit de cité que vers l'époque où leurs œuvres commençaient à servir de modèles aux constructeurs et sculpteurs d'Occident. Au moyen âge, nous ne trouvons ce thème que sur cinq portails d'église (1) du XIIe siècle : Beaulieu (Corrèze), Compostelle, Étampes, Chartres et le Mans, et un du XIVe : Orviéto : c'est-à-dire qu'à compter de la fin du XIIe siècle, les artistes ont définitivement abandonné le sujet qui nous occupe : fait d'autant plus remarquable qu'à cette époque, précisément, pour orner les portes plus nombreuses des cathédrales, ils augmentaient leur répertoire iconographique et cherchaient notamment, dans la vie et la passion du Christ, de nouvelles inspirations. Les Byzantins, au contraire, après avoir adopté tardivement le thème de la Tentation (2), y restèrent fidèles, et en firent l'un des sujets les plus usités sur les fresques de leurs églises : ils insistent particulièrement sur l'épilogue du récit évangélique, le repas servi par les anges, qu'ils nous montrent souvent, d'après le cérémonial des cours orientales, tenant des parasols et agitant des éventails autour du Christ.

Par des procédés différents, avec plus de simplicité, nos imagiers, surtout à Beaulieu et, paraît-il, à Compostelle, ont su donner au sujet une grandeur plus impressionnante.

1. Par contre sur les vantaux de type byzantin, on rencontre assez fréquemment ce sujet : ainsi, à la cathédrale de Pise, nous voyons le Christ et un démon ailé debout sur un pic élevé ; plus loin, un édicule, sous lequel brûle une énorme lampe suspendue à la voûte, figure le temple de Jérusalem. — M. André Michel (*Histoire de l'Art*) signale, en outre, diverses sculptures du XIIe siècle représentant le même sujet, à Issoire, à Orcival et à St-Nectaire.

2. Les byzantins inscrivent les paroles de Satan et les réponses du Christ sur des banderoles et des cartels disposés auprès des personnages. — Pour la troisième tentation les artistes de la dernière période placent au bas de la montagne des châteaux, des rois suivis de leurs troupes, etc.

A Beaulieu (1), c'est sous les arcatures de la paroi latérale du porche que ce thème est développé en deux tableaux de grandes dimensions. — On sait que l'Évangile énumère trois tentations successives : l'imagier, ne disposant que de deux panneaux, paraît n'avoir point représenté, directement du moins, la tentation corporelle de la faim, celle précisément que ses confrères ont choisie de préférence, comme la plus facile à interpréter d'une façon claire et vivante aux yeux des fidèles. Il s'est contenté de rattacher cette première tentation à la seconde, en un seul tableau, en gravant dans sa composition le texte évangélique qui la rappelle. Sous l'arcature droite (2), nous voyons, tous deux debout, d'un côté Jésus, de l'autre ce Satan difforme et terrible, que les artistes bénédictins (qui en ont peut-être ici même créé le type) ont reproduit ensuite à Moissac (3) et à Souillac (4) : poilu, enlaidi encore par un ventre de porc et une queue de chien, il se dresse sur ses ergots de coq pour interpeller le Christ, qui le dépasse de toute la tête. Entre eux paraît le temple de Jérusalem dont la tour, qui semble surmontée d'une croix, rappelle absolument celle de Saint-Front de Périgueux, alors évidemment considérée comme un modèle par les architectes de la région. Sur les diverses assises de cette tour sont gravées des inscriptions à demi effacées, que le texte évangélique permet de restituer sans peine : « si fili' Dei es — dic ut lapi — des isti pa — nes fiant. — si fili' Dei es — mite te — deorsum », c'est la double tentation. Jésus, qui se trouve ainsi non sur le toit du Temple,

1. Le portail de Beaulieu a été parfaitement analysé par M. l'abbé Poulbrière.

2. Voir *fig. 26*.

3. Dans l'histoire du Mauvais Riche.

4. Dans la légende du diacre Théophile.

comme le rapportent saint Luc et saint Matthieu, mais à côté, se détourne avec un geste de refus fort expressif. Dans les airs, au-dessus de Satan, accourt un démon semblable à son maître, tandis qu'au-dessus du Christ un ange s'approche en volant : on remarquera que l'Évangile ne fait intervenir les anges qu'après la troisième tentation repoussée.

Celle-ci fait l'objet, sous l'autre arcature, d'un bas-relief plus mutilé encore que le précédent, mais d'une conception exceptionnellement grandiose : Jésus est debout sur la haute montagne dont parle l'Évangile, et auprès de lui deux démons, de taille inférieure, lui montrent à ses pieds tous les royaumes de l'univers : « Tout cela, dit Satan, vous appartiendra si, vous prosternant, vous m'adorez ». Mais le Christ repousse la tentation, et déjà l'un des deux démons, renonçant à la lutte, fait mine de se retirer [1]. — Pour figurer la haute montagne, l'imagier a surélevé le plan sur lequel sont debout les personnages, et dans l'espace inférieur ainsi rendu libre, il a entassé une foule de minuscules édifices, à tours, à coupoles, à arcades, qui représentent les royaumes de l'univers ; le procédé est naïf peut-être, mais l'idée est profonde : l'artiste voulait, avant tout, ne pas diminuer la taille de Jésus, sur qui doit se concentrer toute l'attention du spectateur.

Fig 26. — Retour de gauche du porche de Beaulieu. La tentation du Christ (cliché de M. G. Fleury de Mamers.)

Sur les chapiteaux du portail de Notre-Dame d'Étampes, l'imagier a développé le

1. C'est pourquoi on a souvent regardé cette composition comme représentant un possédé guéri par Jésus.

sujet d'une façon moins imposante assurément, mais il y a introduit un élément nouveau, que nous ne retrouvons nulle part ailleurs ; avec une grande élévation de pensée, il a opposé la tentation où Satan triompha de nos premiers parents, à celle où il fut vaincu par le Christ : les deux motifs sont placés vis-à-vis l'un de l'autre sur les faces des pieds droits. — Le récit de la tentation au désert ne manque pas d'ailleurs d'une certaine ampleur, autant que les mutilations de la sculpture permettent de l'apprécier : successivement nous voyons le démon présenter à Jésus trois pains ; puis, le transporter sur la coupole du Temple, à côté de la croix qui surmonte cet édifice : pour donner au Malin la possibilité de transporter ainsi le Christ, l'imagier a représenté celui-ci d'une taille minuscule : conception contraire à celle de l'artiste de Beaulieu. Enfin Satan, vaincu, a cédé la place, Jésus est assis, et les anges s'approchent pour le servir.

Chartres et le Mans (1) reproduisent le même sujet avec beaucoup moins d'originalité et de détails.

Il serait peut-être plus intéressant de s'arrêter devant le tympan de la porte « de las Platerias », de Saint-Jacques de Compostelle. On sait que cette partie de l'édifice espagnol a été construite au XIIe siècle par des architectes venus du midi de la France (2) : la comparaison de ces sculptures avec celles de Beaulieu révélerait sans doute au point de vue iconographique une ressemblance et une filiation déjà constatées au point de vue architectural (3).

1. Au Mans, pour figurer les trois actes de la tentation, l'imagier a reproduit trois fois la même composition banale : le Christ et Satan debout, séparés par un arbrisseau.

2. Probablement de Beaulieu et de Toulouse.

3. Il paraît n'exister ni en France, ni même en Espagne, aucune reproduction ou photographie de ces sculptures ; et l'organisation des chemins de fer rend très difficile aux voyageurs l'accès de Santiago.

Nous avons vu par les exemples précédents que les imagiers romans, surtout ceux qui travaillaient à l'ombre des monastères clunisiens, s'étaient appliqués à donner au Tentateur un aspect effrayant, repoussant même. Il semble qu'au contraire leurs successeurs du XIVe siècle aient plutôt cherché, dans cette scène tout au moins (1), à le rapprocher de la nature

Fig. 27. — Cathédrale d'Orviéto. Mur de la façade. *En bas :* Tentation du Christ. *En haut :* Baiser de Judas.

humaine : ce n'est plus un être immonde, fantastique, hors de la réalité, qui pour inciter au mal, met en œuvre son pouvoir d'intimidation, mais bien un personnage presque semblable à nous, qui nous trompe par un raisonnement captieux, ou même nous séduit par son charme : le Tentateur,

1. Même dans leurs jugements derniers, les artistes du XIVe siècle ont perdu le sens du terrible, du formidable : les démons qu'ils veulent faire effrayants sont souvent simplement grotesques ou dégoûtants (par exemple à Bourges).

ce n'est plus un étranger répugnant, c'est nous-même, notre nature et nos passions. Peut-être cette pensée philosophique n'a-t-elle pas guidé Pisano quand il sculptait dans le marbre les reliefs d'Orviéto, mais c'est elle que suggère l'examen de son œuvre *(fig. 27)* : Satan ne se distingue par aucun caractère particulier [1] et, n'étaient son geste de découragement et les pierres qu'il paraît tenir à la main, on pourrait le prendre pour un disciple de Jésus [2]. Le Christ, de son côté, se détourne et joint à demi les mains pour nous indiquer que par la prière seule on triomphe de la tentation.

Noces de Cana.

CE premier miracle de Jésus a été considéré par les Pères comme une figure soit du baptême, soit plutôt de la transsubstantiation. Il n'est donc pas étonnant que les artistes des premiers siècles l'aient souvent représenté sur les sarcophages [3] et sur les murs des basiliques. Mais sur nos églises occidentales nous n'en connaissons que deux exemples du XIIe siècle et un du XIVe [4].

Le premier se trouve à la porte méridionale de la cathédrale du Mans. Le peu de place dont disposait l'artiste sur la voussure l'a empêché de donner au sujet tout le développement qu'il comporte : il a dû éparpiller isolément, et non sans quelque désordre, la scène sur sept claveaux différents : ici, c'est la table du festin ; là, c'est le défilé des serviteurs chargés de victuailles ; plus loin, deux esclaves portent un seau ; plus loin encore, on vide dans une amphore l'eau qui va être changée en vin, etc. : tout cela sans lien et, à vrai dire, peu artistique.

L'autre œuvre du XIIe siècle présente au contraire un intérêt considérable, tant au point de vue de la composition qu'à celui de l'exécution. Il occupe en entier le tympan de la baie latérale sur la façade de Charlieu ; c'est par conséquent une œuvre clunisienne. Longtemps on a cru y reconnaître une Cène, mais le nombre des personnages, leurs attitudes et surtout leurs costumes ne peuvent laisser aucun doute sur le sujet réel du tableau [1]. Bien que fort mutilé, il laisse en effet reconnaître aisément les détails suivants (voir *fig. 28*) : assis à une table semi-circulaire, très ornée et fort bien servie, Jésus et sa Mère occupent les places d'honneur ; celle-ci se penche vers son Fils pour lui dire : « Ils n'ont plus de vin. » Cinq autres convives sont attablés de part et d'autre, et au premier plan passe le maître d'hôtel, l'architriclinius de l'Évangile ou, pour employer le naïf langage de nos ancêtres « S. Architeclin ». Il s'empresse, soit pour exécuter les ordres de Jésus, soit pour goûter le breuvage miraculeux, soit peut-être encore pour gour-

1. A la clôture du chœur de Tolède l'artiste a pris un parti intermédiaire : le démon qui tente le Christ est encore un homme, mais du moins un nègre.

2. La place occupée par cette scène immédiatement après celle du baptême, ne permet d'ailleurs aucun doute sur l'interprétation.

3. On nous permettra de citer les sarcophages assez peu connus de Layos et de Saragosse (S. Engracia), sur lesquels, par une disposition fréquente à l'époque romaine, Jésus opère le miracle en touchant d'une baguette les vases remplis d'eau.

4. Ainsi cette scène paraît n'avoir jamais figuré, au XIIIe siècle, sur une porte d'église : c'est donc une grande liberté iconographique qu'a prise M. Tornow en en faisant le sujet d'un médaillon sur le nouveau portail de Metz, construit dans le style de cette époque.

1. M. G. Fleury a notamment remarqué que plusieurs des convives sont chaussés, ce qui exclut l'hypothèse des Apôtres assis à la Cène. — Autant qu'on peut en juger malgré la mutilation des têtes, il y aurait, outre le Christ et la Vierge, un troisième personnage nimbé. Or, on sait qu'il était de tradition au moyen-âge que l'époux de Cana fût le futur apôtre saint Simon ; à ce titre, certains artistes byzantins l'ont représenté nimbé ; on peut penser que l'imagier bourguignon a, sur ce point comme sur plusieurs autres, subi l'influence des œuvres orientales.

mander l'hôte qui a manqué à tous les usages en gardant pour la fin son vin le meilleur. En tous cas, devant lui, un petit serviteur verse dans une amphore l'eau d'un grand vase qu'il porte sur le dos. Le dispositif de cette amphore, posée sur un piédestal sculpté, la cuve ronde qui l'avoisine, destinée sans doute à faire rafraîchir les boissons, tous ces détails évoquent certaines compositions antiques, et donnent à penser que l'artiste de Charlieu a suivi soit un modèle ancien, soit un type byzantin dérivé lui-même des œuvres romaines.

Telles sont les seules représentations des noces de Cana que nous offrent les portes d'églises françaises, toutes réserves faites

Fig. 28. — Tympan de la baie gauche de la façade de Charlieu ; Noces de Cana. *Au linteau :* Scène d'holocauste.

pour une scène très mutilée de la voussure du portail d'Auxerre (XIVe siècle) : la dégradation de la sculpture ne permet pas d'identifier le sujet avec certitude.

Mais en Espagne, ce même XIVe siècle nous a donné, à la porte de l'horloge de la cathédrale de Tolède, un tableau admirable du miracle de Cana. Au premier abord, on peut s'étonner que, dans la vie du Christ racontée sur les quatre registres de ce tympan, le prodige qui nous occupe prenne une place aussi importante : trois ou quatre scènes en effet en retracent et en développent les diverses péripéties (voir *fig. 29*). Voici d'abord Jésus, seul nimbé, assis au bout de la table, auprès de sa Mère et de trois convives : Marie, s'inclinant vers lui, l'avertit du manque de vin ; d'ailleurs, pour souligner cette détresse, un des invités porte à ses lèvres sa coupe vide. Puis le Christ s'est levé et, accompagné d'un jeune disciple, il bénit deux grandes amphores dans lesquelles, sur son ordre, un serviteur vide une cruche d'eau. Au-dessus, voici les deux mêmes amphores que deux serviteurs achèvent d'emplir. Enfin les es-

claves ont achevé leur besogne, et l' « architriclinius » ayant puisé du liquide dans les amphores, le goûte et manifeste à ses compagnons la surprise que lui cause la mystérieuse douceur de ce vin.

On s'explique le développement inusité donné ici à cette scène, en considérant que l'imagier a voulu, non pas simplement nous présenter un miracle quelconque du Sauveur, mais bien glorifier le mystère de l'Eucharistie par un transparent symbole ; ce qui le prouve, c'est qu'en dépit de la chronologie [1], il a joint à cette scène de Cana celle de la multiplication des pains ; deux mira-

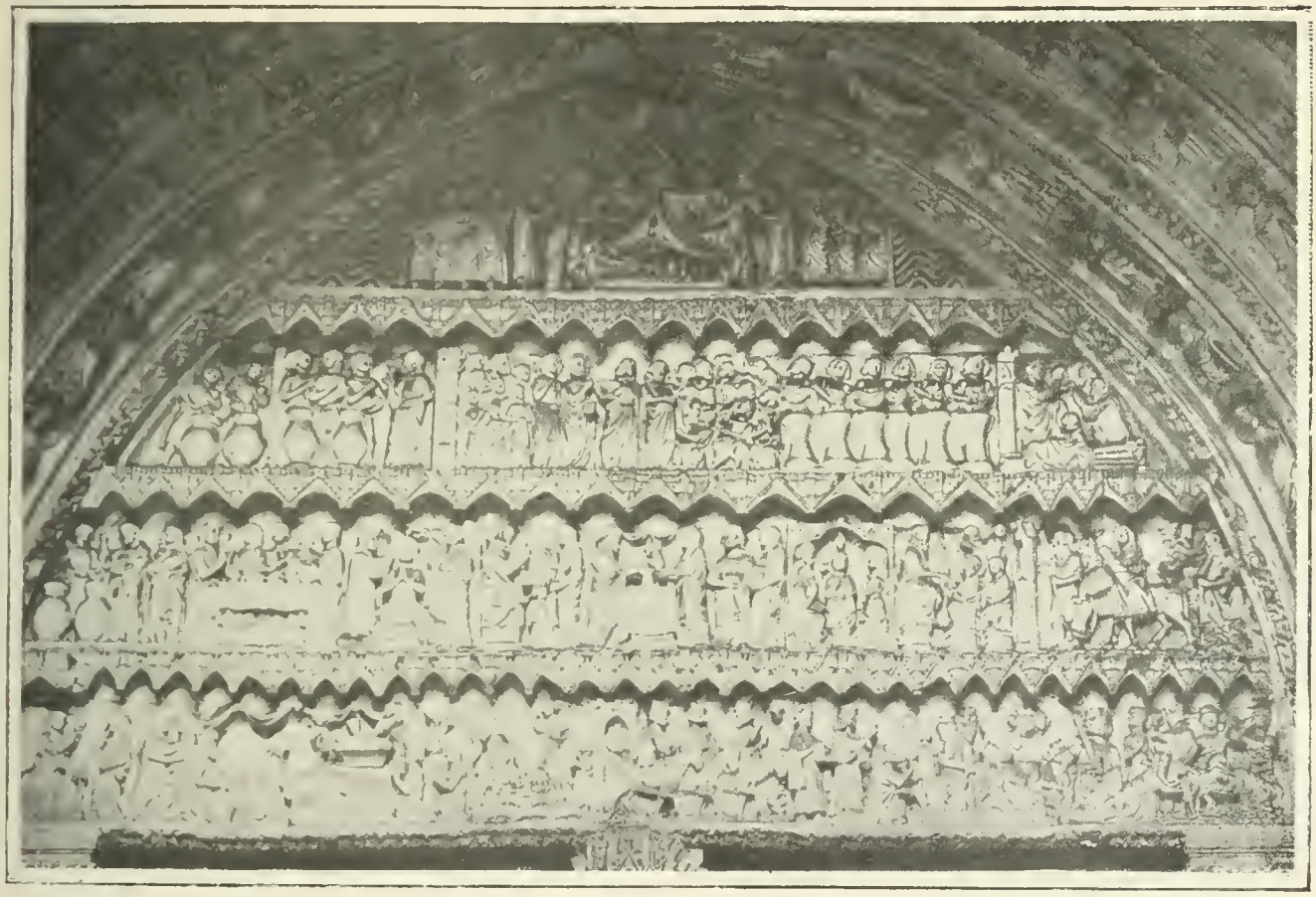


Fig. 29. — Cathédrale de Tolède : tympan de la porte dite de l'Horloge. Enfance de Jésus ; son baptême ; noce de Cana ; divers miracles.

cles qui, dès l'origine du christianisme, ont été considérés comme des figures de la Transsubstantiation. A Cana, Jésus a transformé l'eau en vin ; dans le désert il a multiplié le pain : voilà le présage merveilleux de la communion sous les deux espèces. On nous permettra de suivre l'exemple de l'imagier tolédan et d'examiner dès maintenant cette seconde scène.

Multiplication des pains.

JÉSUS est debout (voir *fig. 25*) tenant à la main le Livre, image de la doctrine qui a attiré la foule sur ses pas jusque dans le désert ; il bénit les pains que saint André, suivi de saint Philippe [2], lui

1. La multiplication des pains se place dans la troisième année de la prédication du Christ.

2. Ce sont les deux apôtres qui, d'après l'évangéliste saint Jean, ont joué le rôle principal dans ce miracle.

présente ; et pour marquer qu'il s'agit ici de la communion, ce disciple tient, en outre des pains, non pas les cinq poissons du récit évangélique, mais une coupe de vin ; et les Israélites qui se pressent à l'entour, vieillards, hommes faits, femmes, enfants, les uns debout, les autres agenouillés ou assis, se rassasient de cette nourriture et de ce breuvage divins, avec des gestes de surprise, de reconnaissance et d'amour. Cependant voici alignées sur deux rangs derrière eux les douze grandes corbeilles que mentionnent les évangiles : les disciples, apportant dans un pli de leur manteau les restes du mystérieux repas, en remplissent ces corbeilles d'osier tressé, dont on remarquera la forme singulière. — N'est-ce pas là un mélange bien harmonieux, et bien rare au moyen âge, de la lettre et de l'esprit de l'Évangile, de la réalité et du symbole : admirable conception qui suffirait à placer ce morceau au premier rang des œuvres artistiques du XIVe siècle ?

Ce miracle de la multiplication des pains et des poissons, si rarement représenté par les imagiers, avait pourtant été, dès les premiers siècles de l'Église, un des sujets de prédilection des artistes chrétiens : associé d'ordinaire à celui de la résurrection de Lazare pour figurer l'Eucharistie et la Résurrection de la chair, il décore un très grand nombre de sarcophages [1] : nous y voyons Jésus debout entre André et Philippe, qui lui apportent l'un les pains d'orge, l'autre les poissons. — Les Byzantins, dans leurs fresques et leurs mosaïques, ont su donner plus d'ampleur à la scène : ils ont assemblé à l'entour du Christ l'immense foule de peuple affamée de la mystérieuse nourriture.

Nous avons vu que sur ce point l'imagier de Tolède avait suivi leur exemple ; au contraire, la seule autre œuvre du moyen âge qui reproduise ce sujet sur une porte d'église, le réduit, peut-être en raison de l'espace limité accordé à l'artiste, à une simplicité qui ne va pas sans quelque sécheresse : à la voussure de Strasbourg, parmi la série des miracles évangéliques, nous ne trouvons devant Jésus qu'un seul personnage, cet enfant mentionné par l'Évangile, qui apporte au Sauveur les pains et les poissons. — Quel contraste entre ces deux œuvres presque contemporaines ! la composition de Strasbourg, en quelque sorte schématique, dont on ne peut pénétrer le sens que grâce à la connaissance des textes et par un effort imaginatif, et ce tableau de Tolède qui parle aux yeux et au cœur un langage si magnifique et si clair [1] !

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre)

1. En Espagne seulement, on peut citer ceux de Saragosse, de Layos, d'Astorga, de Gérone, etc. En Italie et en France ils sont plus nombreux encore.

1. Un curieux chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons (Hérault) paraît aussi représenter la multiplication des pains (voir *fig. 30*, dans le prochain article) : Jésus, figuré exceptionnellement imberbe, distribue à quatre personnages des pains en couronne et des moitiés de pains ronds : plusieurs autres, également vêtus de tuniques, portent aussi des pains qu'ils viennent de recevoir des mains du Christ.

Mélanges.

Le recensement des tapisseries en Italie.

L'ITALIE est très riche en anciennes tapisseries, je ne parle pas, bien entendu, des tapisseries de propriétés particulières, mais de celles que possèdent la papauté, l'état, les communes, les églises, les hôpitaux, les œuvres pies, etc., toutes les entités morales en un mot.

Elles sont de fabrications flamande, allemande, française et italienne ; il en est, en outre, qui ont été tissées en Italie par des tapissiers flamands sur des modèles de peintres italiens.

Dans cette dernière catégorie on trouve des tapissiers flamands à Mantoue, en 1419, à Venise, en 1421, à Ferrare, en 1436, à Sienne, en 1438, à Rome et à Florence, en 1455, à Bologne, en 1460 ; beaucoup de ces ouvrages sont perdus ou ignorés.

Il n'est pas possible de donner un chiffre même approximatif du nombre de tapisseries de toutes origines conservées en Italie, car jamais, ici pas plus qu'ailleurs du reste, il n'en a été fait un inventaire général.

On ne connaît que quelques chiffres partiels, notamment ceux de Florence.

Le dépôt dans cette cité est d'environ 550 pièces, dont 124 sont exposées au palais de la Crocetta et 34 à la Galerie des Offices ; quelques autres sont dans divers établissements publics ; le reste est en magasin à la Galerie des Offices. La Crocetta est le seul musée spécial de tapisseries de l'Europe, mais on va faire mieux : on étudie une combinaison qui permettrait de garnir de tapisseries les longs corridors de la Galerie des Offices ; les tentures y seraient très bien, car toutes seraient placées à la lumière de face.

Qu'on ajoute les tapisseries médicéennes du palais de la Signoria appartenant à la cité, qui décorent la salle des Cinq-Cents et la salle des Deux-Cents, et il en résultera que de toutes les villes de l'Europe Florence est celle qui a mis le plus grand nombre de tapisseries sous les yeux du public.

J'ai vu les tapisseries des cathédrales de Côme, de Bergame, de Milan, de Ferrare, dans les musées civiques de Forli, de Padoue, de Fabriano, et ailleurs, mais je n'ai pas été partout, il s'en faut de beaucoup, et dans mes voyages j'ai eu des surprises ; par exemple dans la sacristie de l'église de Pienza, en Toscane, j'ai relevé six tapisseries d'Audenarde et deux d'Allemagne, qui n'avaient été signalées dans aucun écrit ; il est fort probable qu'il en est de même dans beaucoup d'autres localités.

Cet état d'incertitude va prendre fin.

L'honorable M. Bianchi, ministre de l'Instruction publique et des Beau-Arts, vient d'ordonner le recensement général de toutes les tapisseries du royaume, appartenant à l'État et aux entités morales.

La nomenclature comprendra : les sujets, les dimensions, les signes particuliers, l'origine, la valeur d'art, l'état de conservation, les réparations à faire.

Un volume sera consacré à chaque région de l'Italie ; le texte, très sommaire, sera illustré de reproductions.

C'est un travail très considérable, et on estime qu'il ne durera pas moins de dix ans.

En Italie, comme en France, on a rompu des séries et déposé des pièces isolées dans divers établissements publics d'une même ville et même de cités différentes. Le ministre veut faire cesser cet état de dispersion et reconstituer les suites ; il est à désirer qu'il réussisse, mais ce sera difficile.

Le recensement qui est commencé ne sera pas confié à ces commissions sur lesquelles les ministres n'ont pas d'autorité, mais à un fonctionnaire de l'État ; c'est M. Pietro Gentilli, très qualifié pour une pareille entreprise, qui a été choisi.

M. Gentilli porte le double titre de Directeur de la fabrique pontificale de tapisseries du Vatican et d'Inspecteur des Beaux-Arts au ministère de l'Instruction publique ; d'une part donc il ap-

partient au Vatican et de l'autre au gouvernement royal.

Cette situation, qui peut paraître étrange, demande une explication.

Après les événements de 1870, le Pape fut privé de la manufacture pontificale de tapisseries de l'hospice de Saint-Michel qui avait été fondée officiellement en 1710 (1); mais pour ne pas interrompre la tradition, S. S. Pie IX autorisa Pietro Gentilli, le plus habile tapissier de S. Michele, à installer un métier de haute-lisse dans une des chambres du Vatican ; ainsi fut fait.

M. Gentilli présenta au Pape, en 1874, le *Martyre de Sainte-Agnès* d'après le modèle de M. Grandi destiné à la chapelle Sixtine où, selon l'usage, une tapisserie placée derrière l'autel est changée à chaque fête. A cette occasion, Pie IX prononça une allocution dont voici un extrait :

«... J'ai dit plusieurs fois qu'une tapisserie est » comme le symbole de la divine Providence. » En effet, il y a comme deux côtés dans la » divine Providence : de l'un, ses desseins sem- » blent obscurs et confus, parce qu'ils ne sont » pas visibles à l'esprit humain ; mais de l'autre, » tout est ordonné et beau, et souvent Dieu le » montre même ici-bas en nous faisant admirer » l'accomplissement de ce qui était un secret de » sa pensée. Il n'en est pas diversement des » tapisseries : d'un côté, la confusion des fils » n'offre rien de beau ; mais de l'autre, elle » montre des figures gracieuses et admirables » comme on le voit dans ce tableau qui repré- » sente la belle tête de notre patronne sainte » Agnès. »

S. S. le Pape Léon XIII fit plus, ainsi que le montre le document suivant :

« Préfecture des S. S. Palais apostoliques.

« Sa Sainteté le Pape Léon XIII, dans » le but de conserver à Rome la glorieuse tra- » dition de l'école de tapisseries, de *motu proprio* » dans l'audience du 18 mars courant, a mani- » festé au soussigné la décision prise d'établir » une école de tapisseries dans le Palais pontifi- » cal du Vatican, confiant sa direction à M. le » chevalier Pierre Gentilli, en lui fixant une » rétribution de 200 lires par mois, avec l'obli- » gation d'instruire, d'une manière permanente » non moins de douze élèves, d'après les règles » à fixer par un règlement spécial.

» Du Vatican, le 20 mars 1887,
» le majordome de Sa Sainteté,
» Louis MACCHI. »

Malheureusement les finances pontificales n'ont pas permis la réalisation de ce projet, et la manufacture resta réduite à sa plus simple expression : elle n'a qu'un métier et un seul tapissier bénévole, M. P. Gentilli, qui est en même temps directeur ; une tapisserie *saint Joseph*, d'après le modèle de Grandi, est en cours d'exécution, mais M. Gentilli est libre de se livrer à d'autres travaux. C'est ainsi qu'il a pu accepter la mission que lui a confiée le gouvernement royal.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a la lourde charge de la conservation du patrimoine d'art légué à l'Italie par les siècles passés ; en ordonnant le recensement des tapisseries, il a pris une mesure très utile et donné un exemple qui pourrait être imité dans d'autres pays.

GERSPACH.

1. Il ne reste plus à S. Michele que trois tapissiers occupés à des ouvrages secondaires pour meubles.

Un primitif à identifier.

Nous insérons volontiers et signalons à nos lecteurs la lettre suivante, ainsi que l'intéressante vignette qui l'accompagne.

Dijon (Côte-d'Or), le 10 novembre 1905.

Monsieur,

Dans les cartons de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, on a retrouvé dernièrement la photographie d'une lithographie dont j'ai l'honneur de vous adresser la reproduction. L'épreuve, montée sur onglet, semble bien provenir d'un livre, mais aucune fiche d'identité n'y est jointe. Il y aurait cependant un grand intérêt pour la Commission à connaître l'origine et le sort du tableau la *Circoncision*, dont il s'agit ; d'abord, plusieurs des personnages présentent des ressemblances frappantes avec ceux que l'on voit dans un panneau du musée de Dijon, l'*Adoration des Bergers*, attribuée autrefois à Memling, donnée aujourd'hui avec plus de vraisemblance à ce peintre non encore identifié d'une manière certaine, que, en attendant mieux, l'on nomme le maître de Flémalle Mais ce qui rend surtout le tableau de la *Circoncision* précieux pour la Bourgogne, c'est que l'intérieur d'église représenté ici est manifestement celui de Notre-Dame de Dijon, le type bien reconnaissable par ses caractères particuliers, de l'architecture bourguignonne au XIIIe siècle.

La Commission des Antiquités recevrait avec reconnaissance tous renseignements lui permettant de retrouver la trace du tableau dont il s'agit.

La Circoncision, d'après une peinture flamande, XVe siècle.

Veuillez recevoir, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Le Président de la Commission des Antiquités,

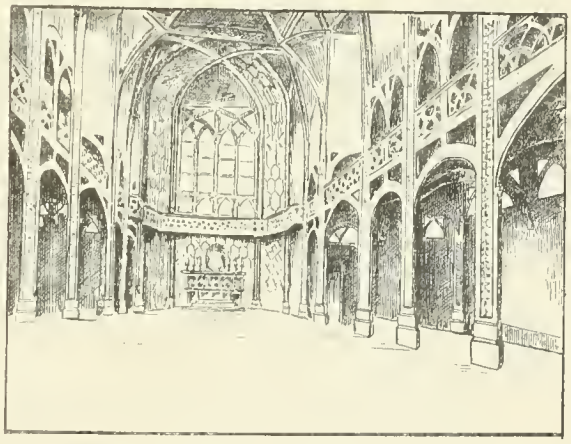
Henri CHABEUF.

rue Legouz-Gerland, 5, Dijon.

Une église en ciment armé.

DEPUIS la prétendue Renaissance, l'architecture est devenue en quelque sorte un art décoratif, après avoir été un art essentiellement constructif chez les Grecs et chez les Gothiques. Elle a cessé d'être à la hauteur des ressources de l'industrie moderne et de nos programmes complexes. Le monde actuel aspire à une rénovation du grand art, et cette rénovation, M. A. de Baudot l'attend de l'application du ciment armé. Avec lui les poncifs surannés doivent disparaître; avec lui l'on en viendra nécessairement à la composition logique et à l'unité de structure. Faisons connaître, nous ne disons pas « le nouveau matériau », mais le nouveau procédé.

Il réside dans la combinaison du ciment, ou du béton de ciment, avec l'acier. On a acquis la certitude que le métal enfermé dans le ciment n'est plus exposé à la rouille ; même il est soustrait aux désordres effroyables que subit le métal sous l'action de l'incendie. Le ciment armé permet de constituer des surfaces enveloppantes sans discontinuité, que la pierre et le fer ne pouvaient fournir. On peut, à l'aide du ciment, réaliser un ensemble solidaire de supports, d'arcs, de planchers, de murs, de cloisons et de voûtes ; on peut franchir allègrement tous les vides, risquer tous les porte-à-faux. Le bâtiment le plus complexe peut dès lors être formé comme un monolithe de membrures grêles, de parois minces, d'une parfaite résistance. Toutefois, les piles et les murs peuvent être constitués plus économiquement en maçonnerie de *briques enfilées*, capables de se solidariser avec les autres parties. Telles sont, résumées, les propriétés du système.

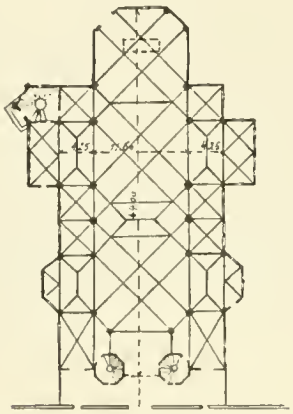


Eglise de Saint-Jean de Montmartre. — Vue intérieure.

Dans une brochure d'un vif intérêt, qu'il a bien voulu nous envoyer, M. de Baudot démontre que le système érige à moindre prix des constructions plus légères et plus solides que les pro-

cédés courants. On pourrait le caractériser par comparaison avec le système gothique, en disant que ce dernier tendait à établir une ossature de piliers et d'arcs nervés, complétée par des cloisons et des voûtains indépendants d'elle ; tandis qu'ici, la membrure et les cloisons qu'elle renforce forment un tout solidaire.

M. de Baudot, avec la foi robuste qu'on lui connaît dans les principes rationnels, avec l'audace d'un grand initiateur, avec sa grande expérience d'architecte, a entrepris de réaliser diverses constructions à l'aide des procédés créés par M. Cotancin. Il a projeté des salles de fête, des théâtres, etc., d'une belle originalité. Il n'a même pas hésité à appliquer le ciment armé à la construction religieuse. L'église de Saint-Jean



Église de Saint-Jean de Montmartre. — Plan.

de Montmartre, qui fait beaucoup parler d'elle, constitue le principal spécimen de la nouvelle architecture.

Nous exprimons franchement notre impression : cette église nous a complètement déçu.

Nous admettons qu'elle constitue une merveille de solidité et d'économie, nous pensons qu'on ne peut, dans de meilleures conditions techniques, abriter un nombre déterminé de fidèles. Mais, dans sa nudité et sa sécheresse, ce vaisseau qu'on pourra peu décorer, n'éveille aucun sentiment religieux. Il donne l'expression d'une œuvre accomplie avec des matériaux trop dociles, où le labeur de l'ouvrier n'a pas laissé cette empreinte et ce cachet de style, qui résulte de la noble lutte de l'homme avec la matière, cette lutte touchante qu'ont soutenue les maçons romans et gothiques, et dont M. de Baudot lui-même a si éloquemment retracé l'histoire. Dans un monument, l'esprit humain, soit routine, soit préjugé, cherche à voir un organisme quasi-vivant. L'âme voudrait sentir des efforts accomplis, applaudir à des difficultés vaincues ; elle se délecte de l'art incorporé à la pierre et au bois taillés, moulurés, sculptés ; elle s'émeut à la vue de la matière pétrie par des mains pieuses. — Ici, tout est monté d'un bloc: plus de joints, plus d'appareil, plus d'organisme, partant plus d'émotion. Le système est économiquement plausible, il est matériellement parfait, il est précieux au point de vue utilitaire, il est idéal pour l'industrie, il est digne de notre siècle ; Dieu nous en préserve pour les églises! Nous les aimons plus coûteuses, mais plus nobles; moins ingénieuses, mais plus émouvantes ; nous n'aimerions pas être paroissiens de Saint-Jean de Montmartre.

Dans le fait, certaines parties de la composition de Saint-Jean ne sont pas heureuses, surtout le balcon, qui fait le tour de l'abside et écrase le maître-autel. Les arcs relevant les supports des nefs sont d'un tracé peu gracieux ; ces lignes très accusées, qui frappent vivement l'attention et qui sont insolites, ne portent pas en elles les éléments de leur justification comme des arcs appareillés ; il y a là des formes trop arbitraires, qui ne se font accepter ni par l'habitude acquise, ni par la logique d'une structure lisible. L'aisance propre au merveilleux procédé laisse trop de place à la fantaisie, et s'émancipe trop des heureuses sujétions qui, d'ordinaire, assurent l'unité. Combien fantaisiste est l'étage ajouré, au fronton trilobé, qui couronne la façade antérieure, façade d'ailleurs traitée, nous aimons à le reconnaître, avec un art très distingué et très original dans ses curieux détails.

Bref, le merveilleux procédé dont M. de Baudot s'est fait le vaillant protagoniste, a pour lui l'avenir ; son application à l'art religieux pourra venir avec le temps ; mais il faudra qu'il s'adapte doucement aux convenances religieuses en les servant dans leurs nécessités et aux procédés traditionnels, en les secondant dans leur impuissance, au lieu de se substituer d'emblée et de toutes pièces aux pratiques séculaires, qui

nous sont chères à bien des titres, et qui donnent une belle carrière à toutes les expressions artistiques. L. CLOQUET.

Ayant communiqué l'article qui précède à M. de Baudot, nous avons reçu de cet éminent Maître l'intéressante lettre qui suit :

Paris, le 16 décembre 1905.

Mon cher Confrère,

Je ne suis pas surpris de votre déception au sujet de l'église Saint-Jean de Montmartre. Vous vous placez à un point de vue qui n'est pas le mien ; de là vos réflexions différentes de celles exposées dans ma brochure. Je rêve une révolution complète dans l'art de bâtir et cela vous effraie et vous trouble comme bien d'autres. Dans cet état d'esprit, pouvez-vous trouver satisfaction dans l'application que j'ai été amené à faire à Montmartre? assurément non. Avant d'atteindre le but, il faudra bien des efforts nouveaux et surtout collectifs et malheureusement les occasions de produire dans un sens nouveau sont rares ! Je ne me décourage pas pour cela, d'autant que chaque jour je me sens moins isolé dans la voie que tout particulièrement les nécessités économiques (que n'a pas connues le passé), nous indiquent.

Excusez-moi si je ne donne plus de développements à ma réponse, d'autant que je crois avoir par avance, dans ma brochure, répondu à vos objections. Quoi qu'il en soit, loin de me chagriner de vos critiques, faites avec courtoisie, j'en suis très satisfait, car je ne cherche que la discussion et la vérité.

Veuillez croire à mes sentiments dévoués.

R. DE BAUDOT.

L'art médiéval.

OTRE collaborateur M. H. Chabeuf a fait une fort belle conférence à la distribution des prix de l'École *Saint-François de Sales* à Dijon. C'est une leçon remarquable d'esthétique donnée à la jeunesse. Il y célèbre la valeur exquise de l'art du moyen âge en quelques lignes que nous voulons reproduire.

Le propre d'un art complet est de mettre dans les moindres œuvres de la beauté, et telle est bien la vertu admirable de celui-ci. Non seulement une humble église de village éveille en nous quelque chose de l'impression reçue des cathédrales, mais, comme l'antiquité, le moyen âge a eu ce privilège, notre époque industrielle le lui peut envier, que ses produits les plus usuels ont le droit d'être recueillis dans les musées d'art et non d'archéologie. Vous le savez, les ustensiles exhumés des boues solidifiées d'Herculanum et de Pompéi ne sont pas seulement des documents pour l'histoire du travail antique et de la vie romaine ; eh bien, il en est de même pour l'art médiéval ; par l'exécution parfaite, l'identité de la destination et de la forme, un landier, une serrure, un meuble d'usage courant sont des objets dignes d'être admirés, et j'ajoute, imités. C'est qu'il ne faut pas prendre l'art pour une aristocratie de choses servant seulement à être belles ; il a le droit, le devoir de pénétrer partout, parce qu'il est hiérarchisé mais un, et si au plus haut sommet règnent la peinture, la sculpture et l'architecture, les arts dits décoratifs en descendent par des transitions infinies. Oui, le souci du beau dans l'utile doit inspirer tous les travailleurs du métal, du bois, de la céramique, de l'étoffe ; le châtiment du laid n'est-il pas d'être incommode en même temps que ridicule? Et il est vraiment digne de l'homme d'imiter dans la mesure de sa faiblesse, Celui qui dans la moindre mousse a fait œuvre divine, comme dans l'organisme compliqué des animaux supérieurs, comme dans son image terrestre, l'âme.

Il est ici, n'est-ce pas, des botanistes amis de la longue boîte de fer-blanc, qu'ils la laissent pour une fois au logis et aillent herboriser dans nos églises : je parle de la flore de pierre, non des lichens et des pariétaires. L'antiquité s'en est tenue à quelques nobles feuillages, le laurier, l'acanthe : nos vieux ornemanistes ont pris leurs modèles dans nos bois, nos prairies, nos fontaines, et de ces plantes familières ont tiré des effets surprenants. Par là encore, combien elles sont populaires, accueillantes, nos chères églises ! Puis quelle variété inépuisable! Le moyen âge a produit par centaines de milliers des chapiteaux, des frises, des feuillages stylisés, pas une fois, il ne s'est répété. Vraiment au prix d'une telle abondance, l'invention grecque et romaine n'est plus que stérilité.

L'Iconographie de la basilique de Notre-Dame de la Treille.

A France, qui renie en ce moment son passé chrétien, n'a pas de gloire artistique supérieure à ses cathédrales, enviées par l'univers. Tout esthète se confond d'admiration devant leur merveilleuse architecture, et il n'en aperçoit pourtant qu'un côté secondaire, si prestigieux soit-il; quelle serait son émotion, s'il les voyait encore rehaussées de leur parure complète, surtout s'il pouvait lire le poème qui fut écrit dans leurs sculptures mutilées et leurs peintures effacées ! Alors il sentirait la grandeur morale, philosophique et mystique de ces ravissants colosses.

Le moyen âge y avait retracé la somme de connaissances humaines, ainsi que tous les élans de l'âme chrétienne. Aujourd'hui nos savants archéologues ont peine à déchiffrer quelques pages du poème, et nul n'en a pu faire encore la superbe synthèse. Qui peut se vanter d'avoir lu ce grand livre de pierre qu'est la cathédrale de Chartres ? Didron, l'aîné, l'avait essayé ; pendant des mois il vécut sous les voûtes de la basilique pour en analyser toutes les sculptures ; il en revint avec un énorme volume de notes illustrées de nombreux croquis de son ami Gaucherel, et conçut l'idée de donner aux lecteurs de ses *Annales archéologiques* la transcription littéraire du vaste poème. Hélas ! il en est resté à la création du monde !

Lui du moins avait pénétré ce vaste sujet et il pouvait en retracer l'ordre admirable. Que n'est-il plus là, pour apprécier et reviser au besoin l'œuvre entreprise par deux prêtres éminents de Lille,à savoir le programme de la décoration de la basilique de Notre-Dame de La Treille. Son neveu a pu apprécier et approuver la première partie, due à Mgr Delassus ; les deux Didron nous manquent aujourd'hui pour couvrir de leur autorité la suite de ce travail, élaborée avec tant de distinction par M. le chanoine Van Dame.

Comme nous l'a enseigné le maître que nous regrettons tant, l'iconographie d'une cathédrale porte un double caractère, celui de l'adoration et celui de l'enseignement. Pour remplir ces deux fonctions,les personnages sculptés ou peints et les scènes figurées se distribuent en d'harmonieuses théories, selon un classement que le moyen âge a réglé avec une entente dont nous ne serions peut-être pas capables, et qu'il est sage de respecter. Il a divisé les êtres, pour l'adoration, en célestes,atmosphériques,terrestres, humains et sociaux ; pour l'enseignement, en naturels, scientifiques, moraux et historiques. Au surplus il les a distribués en deux grandes classes selon qu'ils appartiennent à l'ancien ou au nouveau monde, selon qu'ils sont antérieurs ou postérieurs à l'avènement du Sauveur ; la première classe occupe le côté Nord des nefs, la seconde, le côté Sud.Le chœur est le domaine du Christ, de ses apôtres, de sa doctrine et de sa vie ; les chapelles sont à la disposition de dévotions locales. Les mêmes sujets, figurés d'une manière développée à l'intérieur, pour l'adoration, se reproduisent à l'extérieur, en abrégé, pour l'enseignement. Les ordres les plus élevés sont plus voisins du sanctuaire ; les ordres inférieurs s'étendent jusqu'au dehors. L'ensemble est une encyclopédie des connaissances humaines dont la théologie catholique embrasse l'universalité. Les pages se lisent de gauche à droite et de bas en haut.

Telle est la loi traditionnelle.

C'est bien dans cet esprit net et large qu'a été conçu par Mgr Delassus le programme des vitraux, et dans une certaine mesure, l'œuvre subséquente, que M. le chanoine Van Dame décrit et complète en projet, dans son étude : *Une visite à Notre-Dame de la Treille.* C'est tout un beau développement iconographique de la décoration de la basilique.

La grande chapelle du chevet a été, comme il convenait, dédiée à Notre-Dame, ainsi que dans la plupart des grandes cathédrales. Quant aux quatre absidioles voisines, elles sont consacrées à sainte Anne et à saint Jean, à saint Charles le Bon, et à saint Louis. Dans les attributions de ces chapelles latérales, nous ne retrouvons pas la belle logique qui nous frappe dans les monuments anciens, et il semble qu'on se soit laissé guider par des raisons d'à côté. Les quatre saints personnages précités ne paraissent pas appelés de compagnie par une même idée mère et le texte de la brochure ne nous fait pas connaître de raisons très déterminantes de ce groupement. La dévotion populaire réclame le saint comte de Flandre ; tandis que le grand saint Louis satisfait plutôt le sentiment national que la piété locale. Quant à sainte Anne on se demande à quel titre elle préside aux arts et métiers. Enfin saint Jean intervient, nous apprend-on, comme représentant de la science et de l'enseignement, non pas en vertu de ses prérogatives traditionnelles et consacrées, mais par cette considération abstraite, qu'il est le prince de la théologie, reine des sciences (?). Par des motifs de même valeur, combien d'autres attributions ne pourrait-on pas motiver ! Et puis, quel groupe hétérogène forment les quatre saints ! à la vérité, n'a-t-on pas voulu dédier les quatre absidioles, non pas à quatre dévotions, mais à quatre abstractions : savoir la France, la Flandre, l'En-

seignement et l'Industrie? Ce sont là thèmes à la mode, mais bien profanes à côté du sanctuaire.

De même dans l'autel de Notre-Dame des raisons aussi peu péremptoires sont fournies pour expliquer, sinon la présence de certains sujets, du moins la place qu'ils occupent. Le mystère de l'Incarnation a été placé sous la table,... parce que c'est un mystère caché, et celui de la Rédemption, au sommet du tabernacle,... parce qu'il s'est accompli au sommet du Calvaire!

Nous ne sommes pas partisan de trop historier les mosaïques du pavement. Dans celle du sanctuaire, on a figuré les éléments de la nature, c'est fort joli et plausible. Nous aimons moins les médaillons de la chapelle Sainte-Anne, où des gens de métiers semblent figurer les Saints patrons de métiers, dénommés dans des banderoles; il y a tout au moins équivoque. Nous réprouvons surtout cette main divine bénissante et nimbée: ce symbole sacré est destiné à être foulé aux pieds, et au surplus, placé à l'envers, les doigts vers le bas! Au même titre le tétramorphe nous paraît déplacé dans les mosaïques du sol de la chapelle Saint-Jean.

L'œuvre de Notre-Dame de la Treille est toute imprégnée de symbolisme. Le symbolisme est le vrai langage chrétien; mais c'est une langue, et une langue doit préexister à l'usage qu'on en fait; c'est une convention tacite. La tradition seule peut fournir des symboles intelligibles. « Les symboles, a dit feu H. Martin, sont l'œuvre du temps, unique synthétiste et façonneur de types, et qui les modèle à l'usage des générations. L'éloquence du mythe est dans la généralité de son langage; son verbe, nécessairement commun, puisqu'il est universel, n'est clair qu'à la condition de faire fond sur les traditions. » Gardons-nous donc du symbolisme fabriqué. La décoration du sanctuaire lillois n'est pas exempte de quelque abus. Est-il de convention établie que la rose figure la charité de Marie, que la tulipe figure sa beauté, la calcéolaire sa grâce, la chrysanthème sa fidélité, le jasmin sa douceur, l'iris son recueillement, la jacinthe sa noblesse, etc.? Ne confondons-nous pas ici le symbolisme sacré avec le langage galant des fleurs?

Nous insisterons sur la décoration des arcatures de la chapelle Sainte-Anne, qui n'est pas encore exécutée. C'est bien, qu'on modernise et rajeunisse les thèmes symboliques, et qu'on crée de nouveaux types, à condition qu'ils soient lisibles, et qu'on n'innove qu'avec discrétion. On peut même corriger les erreurs de nos pères, pauvres clercs en sciences naturelles. Aujourd'hui, l'*eau*, le *feu*, l'*air* et la *terre*, ces quatre éléments, nous paraissent bien disparates: l'*eau*, un corps, le *feu*, un mouvement, l'*air*, un fluide, la *terre*, une masse hétérogène; or, nous n'aurons fait qu'accentuer le défaut de ce groupement suranné, si nous y ajoutons l'*électricité* comme cinquième, même sous prétexte de figurer cinq espèces de *moteurs* industriels différents; car quel moyen de prendre la terre pour un moteur?

Voici encore deux exemples de symbolisme risqué: dans les arcatures de l'absidiole de la Science, on se propose de figurer deux licornes « symbole de Virginité », retenant par les dents la plume et l'écritoire de la Science. Quel amalgame étrange! Il ne faut pas perdre de vue que la licorne est un mythe traditionnel, et que sa signification est fixée; elle symbolise la virginité de la Vierge Marie, en rapport avec l'Incarnation du Sauveur. Lui donner à tenir un encrier, c'est abuser du bon public que l'on déroute. En outre les aigles ne sont pas des « figures des âmes qui prennent hardiment leur essor vers la région supérieure de la pensée »; ça, c'est de la poésie, non du symbolisme. En bonne symbolique, l'aigle qui, pensait-on jadis, regarde le soleil en face, peut symboliser le génie, il symbolise le Christ comme le roi de l'espèce volatile, la Résurrection, en vertu d'une parole du psalmiste: *Renovatur ut aquila juventus mea.* Il est en outre l'attribut traditionnel de saint Jean. A ce titre seulement, il est à sa place ici, mais pas pour le motif indiqué. Utilisons donc les mythes traditionnels, mais sans en dénaturer le sens.

Encore une légère observation. — On veut peindre des draperies dans les fonds des arcades entourant les chapelles. Si l'on fait attention à la vigueur de l'architecture des arcades, si l'on remarque que celles de la chapelle du chevet sont mêmes traversées, dans le fond, par une frise sculptée prolongeant le décor des chapiteaux, l'on reconnaîtra que des draperies seraient un décor mal adapté à cet endroit; il faudrait de préférence un ornement structural, comme des imbri-

cations, ou tout au plus un fond plat, bien consistant et semé d'ornements plutôt géométriques.

Qu'on ne se figure pas, en présence de ces quelques critiques, que nous méconnaissions l'éminente valeur du large et beau travail de M. le chanoine Van Dame. La matière est vaste, grave et ardue. Sa seule critique demanderait un travail de longue haleine. Nous avons voulu signaler par ces quelques remarques l'utilité d'un examen approfondi, que l'auteur a la sagesse et la modestie de réclamer lui-même. Nous pensons que, nonobstant quelques défauts inévitables dans toute œuvre humaine, l'entreprise à laquelle M. le chanoine Van Dame prête le concours d'une si grande érudition sera l'une des plus imposantes de notre époque, s'il plaît à Dieu qu'elle se réalise en dépit des malheurs du temps.

L. Cloquet.

Deux peintures de Cosme Tura.

Les années de la naissance et de la mort de Cosimo Tura, appelé généralement Cosme Tura, ne sont pas exactement connues; on admet cependant que ce peuvent être 1420 et 1498. C'est un Ferrarais, l'un des plus brillants de ce groupe si particulier ; il fut le peintre officiel de la principauté, ce qui ne l'empêcha nullement de se livrer au commerce du bois et d'y faire fortune.

Son style est caractéristique, ses ouvrages se reconnaissent à première vue.

Il affectionne les formes nettes, les contours décidés ; il donne à ses carnations une sorte d'âpreté, d'épidermes tirées, de naturel exagéré; il aime les belles architectures, et les colorations éclatantes.

Il ne voit pas l'idéal, c'est un réaliste dans le sens sérieux de la qualification; il prend la nature telle qu'il la voit, mais il choisit des types en exagérant évidemment leurs physionomies.

Il a beaucoup produit, mais plusieurs de ses ouvrages sont perdus, il en reste cependant suffisamment pour permettre une juste appréciation.

Il a travaillé dans la célèbre villa des princes d'Este à Ferrare, la *Schifanoia* (sans souci) décorée par les Ferrarais Zoppo, Galesso, Cossa, Costa, Piero della Francesca.

Les galeries de Berlin, de Ferrare, du Louvre, de Bergame, de Venise, la cathédrale de Ferrare conservent quelques-unes de ses œuvres.

Florence et Rome n'en avaient pas.

Ces lacunes viennent d'être comblées.

L'éminent M. Corrado Ricci, directeur des

Saint Dominique, par Cosme Tura (1420-1498 ?)

galeries royales de Florence, a pu acquérir de lui un saint Dominique.

Avec sa profonde érudition et sa sagacité, M. Corrado Ricci a reconnu que cette peinture avait fait partie d'un polyptique ; il a pu le reconstituer au moyen de photographies.

Au centre, la Madone avec l'Enfant, au musée de Bergame.

Sur l'un des côtés saint Christophe au musée de Berlin, saint Antoine de Padoue au Louvre.

Sur l'autre côté, saint Sébastien au musée de Berlin, saint Dominique à la Galerie des Offices de Florence ; nous reproduisons cette belle et noble figure dont malheureusement le panneau,

comme celui de la Madone, a été scié par le bas.

Rome a également acheté pour l'ex-galerie Borghèse, à présent galerie Nationale, une figure de moine de Cosme Tura ; c'est un tableau complet.

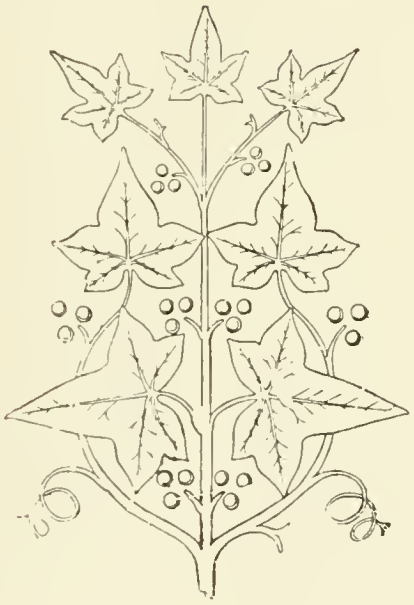
On discute pour savoir s'il représente saint Jacques della Marca ou saint Antoine de Padoue.

Saint Jacopo della Marca est un saint peu connu dont la biographie est très incertaine ; cependant cette opinion est soutenue par quelques érudits, d'autres, plus nombreux, pensent que c'est bien saint Antoine de Padoue, ils s'appuient sur le fait que le saint tient un livre à la main, ce qui est la caractéristique de saint Antoine.

La figure est également très belle et bien dans la manière de Cosme Tura. Que prouvent ces deux acquisitions ?

C'est que, quoiqu'on le répète sans cesse, l'Italie est inépuisable.

GERSPACH.



Correspondance.

Italie.

Florence : La collection des portraits autographes ; Les taxes d'entrée dans les musées. — Pienza : Les tapisseries flamandes. — Montepulciano : Le musée civique. — Verone : Découverte d'une fresque. — Pistoia : Restauration du campanile. — Rome : Le musée du Forum ; La catacombe de Commodilla. — Sienne : Découvertes de fresques. — Gênes : Découvertes de fresques. — Suse : Restauration du campanile de San Giusto ; Les musées des églises ; Un portrait par Rubens. Un portrait par Van Dyck.

FLORENCE. — La célèbre galerie des portraits autographes des peintres a reçu ou acquis les effigies suivantes.

Romney (G.) anglais (1734-1802), acquisition.

Girolamo da Castello, italien de la Ligurie (XVIIIe siècle), acquisition.

Joseph Hoffmann, né à Vienne en 1831, légué par l'auteur.

Eugène Smits, né à Anvers en 1826, don de l'auteur.

Carl Emil Zoir, suédois, né en 1867, don de l'auteur.

Enrico Deangeli, italien vivant, don de l'auteur.

Giuseppe Maria Terreni, de Livourne (1739-1811), acquisition.

Le don le plus important a été fait par le professeur Volpi. Il consiste en une peinture à la détrempe avec les portraits en buste des trois Gaddi, célèbres peintres florentins du XIVe siècle ; au-dessous de chaque portrait sont inscrits les noms *Taddeus Ghaddi — Gaddus Zenobii — Angelus Taddei.*

La collection possède un portrait de Jordaens portant au revers ces mots :

Portrait de Jordan Flaman faict de sa propre main.

M. Max Rooses, le distingué conservateur du musée Plantin à Anvers, conteste ; il admet parfaitement que le tableau est de la main de Jordaens, mais qu'il n'est pas le portrait du peintre ; il base son opinion sur un portrait de Jordaens, disparu aujourd'hui, dont il existe à Anvers une reproduction.

La taxe d'entrée dans les musées et galeries et autres établissements d'art de l'État est en croissance d'année en année. Pendant l'exercice 1904-1905, à Florence seulement, elle a donné 205,000 francs ; en Italie l'exercice financier administratif va du 1er juillet au 30 juin.

Pienza (Toscane). — Les œuvres d'art de la cathédrale pouvant être déplacées sans inconvénient, ont été réunies dans un musée spécial, on y remarque huit tapisseries qui représentent :

— Le jugement de Salomon,

— L'enlèvement des Sabines,

— Les Jardins d'Armide,

— Les prêtres de Belus portant des vivres dans le temple.

— Daniel ordonnant la destruction du temple de Belus.

— Saül réprouvé.

— Saül consultant la pitonisse,

— La rencontre à Cirta de Marsinista et de Sophoniste.

Ces tapisseries portent la marque d'Audenarde : une paire de lunettes et le sigle du fabricant, un A et un B suivis d'un peigne de tapissier.

Elles furent données à la cathédrale en décembre 1590 par l'évêque Maria Piccolomini, à la condition que jamais elles ne pourraient servir à un usage profane. L'évêque appartenait à l'illustre famille de Sienne qui a donné à la papauté Aeneas Sylvius Piccolomini (pontificat de 1458 à 1464 sous le nom de Pie II). Le pontife a fait élever à Pienza un magnifique palais, menacé de ruine maintenant pour cause d'abandon.

Le musée de Pienza conserve aussi trois tapisseries allemandes du XVe siècle.

Montepulciano (Toscane). — Le chanoine Crociani a fait don au musée civique de la cité de sa galerie de peinture ; parmi les ouvrages les plus intéressants on remarque des tableaux de Filippino Lippi, Carrache, Bronzino, Michelange de Caravage, Sustermaus, Lotto, Tintorret, Giovanni. Le musée possédait déjà une belle collection, on y remarquait surtout des œuvres des della Robbia. La cité renferme de beaux monuments, églises et palais, mais elle est peu visitée à cause de sa situation éloignée des grandes lignes de chemin de fer.

Vérone. — On a découvert dans une maison particulière de Vérone une fresque représentant saint Bartolomeo; elle est du XIVe siècle et en très bon état de conservation.

Pistoia. — Il est juste de signaler les générosités pour la conservation et la restauration des anciens monuments. A Boulogne Mme Zucchini Sassoti a donné 6000 francs pour la restauration de la façade majeure de l'église San Francesco construite au XIIIe siècle et décorée de bas-reliefs du XIIIe.

A Pistoia le campanile du dôme a été restauré aux frais de la congrégation de Saint-Jean et Zenon, du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et de la caisse d'épargne de la cité.

Rome. — M. Boni, l'éminent directeur des fouilles du Forum qui a déjà fait tant d'heureuses découvertes, s'est proposé de former dans le musée du Forum, une collection de photographies de tous les monuments antiques épars dans les pays occupés par les Romains. L'appel a été entendu et de toutes parts les envois ont eu lieu.

La Catacombe de Commodilla, située sur la voie Ostienne, avait été abandonnée au IXe siècle lors du transport des restes des martyrs dans l'intérieur de Rome ; le cimetière resta dans l'oubli jusqu'en 1720, époque où l'on découvrit par hasard une grande salle souterraine, bientôt comblée par un éboulement ; l'oubli se fit de nouveau sur la Catacombe. Elle vient d'être explorée avec l'autorisation de la Commission d'archéologie sacrée par le savant Orazio Marucchi, qui a retrouvé non seulement la salle vue par Boldetti en 1720, mais de nombreuses ramifications avec des peintures, des mosaïques et des inscriptions.

Sienne. — Dans l'église Santa Colomba, hors de Sienne, on a découvert d'importantes fresques du XIVe siècle qu'on pense être de Lorenzelli ; une partie seulement a été mise au jour, mais il y a lieu de croire que l'église susdite était peinte ; nous en reparlerons.

Gênes. — Il existe dans l'ancien couvent de la paix à Gênes, deux fresques du XVe siècle: *La Cène* et la *Crucifixion.* La maison va être démolie, mais la municipalité a décidé de faire détacher ces intéressantes peintures ; le travail a été confié à M. Rechia de Vérone.

Suse. — Le campanile de l'église San Giusto est en restauration; l'église a été fondée en l'an 1026 par l'ordre de la comtesse Berthe de Savoie.

Les musées. — Indépendamment des musées civiques (municipaux), l'Italie possède dix musées de cathédrales ou d'églises. On a critiqué ces institutions, disant qu'il valait mieux laisser les objets en place que de les réunir dans un local spécial ; l'observation serait juste si on avait dépouillé les églises, mais il n'en a pas été ainsi. Les musées d'églises ne renferment que des objets qui étaient ou inutiles à la décoration des temples, ou mal placés, ou relégués dans les sacristies, ou enfermés dans les meubles. En fait, grâce à ces musées, nombre de pièces en parements ecclésiastiques et en orfévrerie religieuse surtout, ont été mises sous les yeux du public.

Dans quelques églises, les objets les plus précieux ont été exposés dans les sacristies; à Santa Croce de Florence notamment, il y a de très beaux parements ecclésiastiques, des livres choraux illustrés et de remarquables pièces d'orfévrerie; mais ce magnifique local décoré au XVe siècle de fresques par Nicolo di Piero Gerini et Ambrogio di Biedese, ne pouvait recevoir d'autres peintures et sculptures; on prit alors le parti d'organiser un musée spécial dans le grand réfectoire du couvent où se trouve une grande fresque, la Cène, par Taddeo Gaddi, et d'autres peintures giottesques et du XVe siècle. C'est un musée de plus pour Florence.

Angleterre. — Rubens a peint en 1635 le portrait de Charles le Téméraire. Il existait dans l'atelier de l'artiste à l'époque de sa mort en 1648 ; sa trace fut perdue l'année suivante.

On suppose qu'il passa à Philippe IV, puisqu'il fut transporté en France au XIXe siècle d'où il fut acheté pour l'Angleterre. M. Max Rooses, le savant directeur du musée Plantin d'Anvers, a reconnu l'authenticité de cette peinture.

Vienne. — Un amateur de Vienne avait acheté pour 500 florins à un menuisier un tableau qu'on croyait une copie d'une œuvre de Van Dyck.

Le tableau fut examiné avec soin et on admet à présent que c'est un original de Van Dyck et que sa valeur est de 200,000 francs; ce serait le portrait du roi Charles Ier d'Angleterre.

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 6 octobre 1905.* — Le professeur Hülsen attire l'attention de l'Académie sur un manuscrit inédit de l'archéologue J.-J. Boissard, savant qui naquit à Besançon en 1528 et mourut à Metz en 1612.

Ce document renferme la copie de nombreuses inscriptions et la description d'un grand nombre de monuments antiques qui existent ou ont existé à Rome, en Gaule, en Suisse et dans les provinces danubiennes.

Séance du 13 octobre. — Le Dr Carton rend compte des fouilles qu'il a exécutées pour le compte de l'Académie dans le sanctuaire punico-romain de Tanit, qu'il a découvert à El-Kenissia, près de Sousse.

Fréquenté pendant plusieurs siècles avant notre ère, ce lieu consacré présente des dispositions pleines d'intérêt. On y voit des autels et des piédestaux groupés au pied d'un vaste emmarchement qui précède un ensemble de couloirs étroits et de chambres exiguës, garnies pour la plupart de grands lits.

En un point du monument, on a mis au jour une cuve au sol cimenté renfermant une couche épaisse de deux mètres, formée de débris de charbon et d'ossements, dans laquelle on a trouvé plus de 6.000 objets jetés là pêle-mêle lors des sacrifices. M. Carton y a recueilli environ 2.000 lampes puniques à becs, des brûle-parfums en forme d'autels, 200 stèles puniques portant le nom de Tanit, et un grand nombre de statuettes peintes d'un haut intérêt, représentant des dédicants, et dont quelques-unes sont d'une remarquable exécution.

Il existait des sanctuaires du même type à Hadrumète et à Carthage. L'ensemble si curieux de Nora, pris jusqu'ici par ceux qui l'ont exploré pour une nécropole, n'est autre qu'un sanctuaire de Tanit analogue à celui d'El-Kenissia.

M. Tocilesco, de l'Académie et de l'Université de Bucharest, rend compte du résultat de ses dernières fouilles dans le bas Danube, et plus particulièrement dans la région de la Dobroudja. Il résume les discussions sur l'âge du monument d'Adam Klissi, et conclut qu'il s'agit bien d'un trophée de Trajan contemporain du mausolée voisin. Il démontre que le prétendu tombeau de Cornelius Fuscus est la sépulture d'un chef barbare.

Séance du 20 octobre. — Cette séance est consacrée à la présentation des canditatures.

Séance du 27 octobre. — M. E.-F. Gautier fait une communication sur les résultats ethnographiques d'un long voyage transsaharien qu'il vient d'accomplir.

Les conclusions auxquelles il s'arrête reposent sur deux catégories de découvertes :

1° Les monuments néolithiques : des flèches en silex, des meubles en granit, etc., qui prouvent que la plus grande partie du Sahara a été occupée à l'époque néolithique par des agriculteurs nègres ;

2° Les monuments de l'âge de fer, qui font voir que cette civilisation a cédé la place sans intermédiaire à une civilisation berbère de l'âge de fer. Il s'agit des ancêtres des Touaregs actuels.

Cette grande transformation est toute récente, à peine préislamique, peut-être romaine.

Séance du 3 novembre. — M. Héron de Villefosse communique au nom de M. Déchelette, une note relative à une antéfixe en terre cuite ornée d'une tête de taureau posée de face. Cette antéfixe proviendrait de Néris et elle aurait été fabriquée dans les ateliers de la 8e légion, dont le taureau était l'emblème.

M. Albertini fait le relevé des fouilles qu'il a exécutées en Espagne et qui lui ont fourni de curieux échantillons d'une céramique spéciale.

Séance du 10 novembre. — M. S. Reinach fait une communication qui a pour titre : la *Vénus de Médicis*, copie d'un original de Lysippe. On attribue d'ordinaire à l'école de Praxitèle l'original de la célèbre statue de Florence. M. S. Reinach donne lecture d'une note de M. Mahler, professeur à Prague, qui fait valoir à cet égard les droits de Lysippe par des arguments que M. Reinach juge décisifs. M. Collignon présente des objections contre cette attribution de la *Vénus* à Lysippe.

M. Roman communique le dessin du sceau de l'armée des Catalans en 1312, et deux sceaux de Guy, dauphin, nommé roi de Salonique par les mêmes Catalans.

M. G. Perrot, secrétaire perpétuel, prononce l'éloge de son prédécesseur, M. Wallon.

Enfin, lecture est donnée de la liste des prix et récompenses que l'Académie des Inscriptions a décernés cette année.

Séance du 24 novembre. — Le R. P. Delattre annonce la découverte faite par lui d'un nou-

veau sarcophage de marbre blanc rehaussé de peintures.

Son couvercle est de dimensions inusitées : sa longueur est de 2 m. 75 et sa largeur dépasse un mètre. Onze acrotères, motifs décoratifs, en ornent les fonds sur chaque grand côté. Le tympan du fronton antérieur porte une peinture dans laquelle on distingue un personnage ailé émergeant des flots de la mer ; les angles du tympan sont occupés par des dauphins.

On y avait déposé un corps enfermé dans un cercueil de bois richement décoré de peintures et de dorures et muni de quatre poignées de bronze.

Séance du 3 décembre. — Cette séance est consacrée à l'élection du membre titulaire, M. Haussonlier.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance des 8 et 15 novembre 1905.* — M. A. Blanchet signale la restauration récente des thermes romains de Royat ; il regrette qu'elle ait enlevé tout aspect artistique à ces ruines.

M. Monceau présente au nom du R. P. Delattre des plombs de bulles byzantines et autres.

M. Dimier appelle l'attention sur une miniature appartenant à M. Pierpont Morgan qu'il croit pouvoir attribuer à Jean Clouet.

M. Babelon lit un mémoire de M. le Dr Bouquette sur une lanterne romaine trouvée par lui à Ain-El-Hout près de Soukahras.

M. Prou lit une note de M. Maxime Legrand sur une *Vernelle* de chiens.

M. Héron de Villefosse signale une tablette de bronze trouvée à Olbia et qui appartient à la catégorie des *tubulæ defixionum.*

Séance du 22 novembre. — M. Primet communique la reproduction d'un sceau en navette trouvé récemment dans le Var. C'est un sceau d'Aix en Provence dont la légende et la décoration sont du XVe siècle.

M. Vitry fait une communication sur le groupe du *Domine quo vadis* qui figurait autrefois dans l'église St-Pierre de Saumur.

M. Toutain étudie une inscription probablement gravée sur une des colonnes milliaires de la voie romaine par laquelle était reliée *Cartenna* à la grande route qui traversait d'Est en Ouest la Mauritanie Césarienne en suivant le cours du Cheliff.

M. Poinsat fait une communication sur une inscription récemment découverte à Dougga par M. Carton.

Séance du 29 novembre. — M. Valois communique, au nom de M. C. de Chambrun, un vase romain trouvé à Jublains (Mayenne).

M. Manceau communique divers sceaux byzantins trouvés à Carthage par le R. P. Delattre.

M. Prou lit une note sur une monnaie mérovingienne frappée à Naix-en-Barrois et qui fait partie de la collection de M. Testenoire, de Saint-Étienne.

Séance du 6 décembre 1905. — M. le Président lit une note de M. Roger Rodière sur deux cloches anciennes existant actuellement dans le Pas de Calais.

M. le Cte Durrieu expose que d'après lui il y aurait lieu de restituer le diptyque de Jeanne de France, duchesse de Bourbon, qui est exposé sous le nom de Memling au musée Condé à un élève de Rogier Van der Weyden d'origine italienne, Zaneno Bugato, qui a travaillé en France à la cour de Louis XI.

M. le Cte de Loisne fait une communication sur un cimetière franc récemment exploré aux environs de Béthune (Pas de Calais).

Société archéologique de Tarn et Garonne. — Toutes les églises n'ont pas été couvertes de peintures au moyen âge, mais toutes devaient l'être, et l'on a commencé la décoration picturale de la plupart. Bien des exemples l'attestent, et s'ils sont si rares, c'est à cause du décrépissage des murs qu'on s'est trop hâté de pratiquer.

Si l'on rencontre çà et là une partie couverte de badigeon à une époque reculée, soit au XVIIe siècle, on est presque certain qu'en la grattant, on mettra des fresques à découvert. C'est ce qui est arrivé naguère à M. Gizard, curé de Rampoux, qui a découvert une petite chapelle entièrement couverte, au XVe siècle, de peintures décoratives et historiées. M. Jean Fourgon vient d'en publier la description. Au-dessus de l'autel, le registre inférieur représente l'*Annonciation*, et le supérieur, le *Père éternel* entouré de la cour céleste. Sur le mur de fond, la scène du *baiser de Judas* et *la Flagellation* des deux côtés d'un vitrail et au-dessus, deux anges portant les instruments de la Passion. En face de l'autel, le *Crucifiement* surmonte la *Pietà*. La voûte est décorée par quatre médaillons inscrits dans les voussures et contournant les emblèmes évangélistiques ; le reste des parois des voûtes est couvert de nébules. Les scènes sont traitées largement et en vraie peinture murale. M. Fourgon donne de ces intéressants tableaux de bonnes reproductions photographiques ; on ne regrette qu'une chose : un spécimen du coloris.

L. C.

Congrès de la Société française d'archéologie à Beauvais et à Compiègne en 1905. *(Suite)* (1).

« La journée se terminait à Clermont, qui ne conserve de son ancienne fortification que le donjon du château, que l'on peut dater du XIIe siècle ; il est à regretter qu'il ait été maladroitement défiguré lorsqu'il fut annexé aux constructions de l'ancienne maison de détention.

« L'hôtel de ville, qu'a reconstruit presque en entier M. Selmersheim, en suivant strictement l'ancien plan, est un édifice remontant au premier quart du XIVe siècle ; il est surtout curieux par la halle qu'il abrite, et dont le plancher, reposant sur des arcs isolés et treize colonnes dépourvues de chapiteaux, est du meilleur effet.

« L'église, consacrée à saint Samson, évêque de Dol, fut édifiée au XIIIe siècle; mais, incendiée en 1432, reprise en sous-œuvre au XVIe siècle, réincendiée en partie en 1785, mutilée surtout aux portails par de maladroites restaurations modernes, elle a perdu non seulement toute unité, mais aussi presque tout son caractère, et ne mérite plus d'arrêter l'attention que par l'étude des détails, dont quelques belles verrières du XVIe siècle. Rappelons enfin que Clermont possède quelques vieilles maisons de la même époque.

« Le lendemain, le programme fixait la réunion à Gisors, ville qui a presque complètement perdu ses fortifications, démolies aux XVIIIe et XIXe siècles, mais qui a conservé les ruines d'un imposant château-fort du XIIe siècle, l'un des meilleurs modèles que nous en possédions en France avant l'épanouissement de l'architecture militaire à Château-Gaillard. Sa situation à la frontière du duché de Normandie et du royaume de France suffit à expliquer les soins que son constructeur, Guillaume le Roux, y apporta, et qu'augmentèrent encore Henri Ier et Henri II, rois d'Angleterre. Les tours à éperon du château de Gisors furent parmi les premières construites en France, et l'on peut y reconnaître le modèle de celles exécutées plus tard à Issoudun, la Roche-Guyon et Château-Gaillard.

« Lorsque Philippe-Auguste s'empara du château en 1193, il l'augmenta encore et construisit en C, à la rencontre des courtines et des remparts de la ville, une tour cylindrique de 28 mètres de hauteur et 14 mètres de diamètre, qui rappelle celles de Rouen et de Dourdan.

« Quittant le château, le Congrès se réunit à l'église, vaste édifice où se trouvent mélangées deux époques, le gothique et la Renaissance. Son plan comporte une nef flanquée de quatre bas-côtés et de deux rangées de chapelles, un transept et un chœur rectangulaire accolé lui-même de doubles bas-côtés ; le plan se trouve fermé par un déambulatoire semblant être constitué par trois petites absides se communiquant entre elles. Trois tours, deux sur la façade et une sur la croisée, complètent le monument. Cette dernière tour, datant du XIIe siècle, est la partie la plus ancienne de l'édifice ; remaniée au XVe siècle, elle fut, en 1821, coiffée d'un disgracieux campanile. Dans la nef et les chapelles, l'ensemble est gothique, avec seulement quelques détails Renaissance ; en façade, c'est le contraire qui se produit, avec une tendance très marquée en certains endroits à l'interprétation de l'architecture romaine. A l'intérieur, quelques piliers des bas-côtés méridionaux sont remarquables par leur originalité, entre autres celui construit en 1526, aux frais de la corporation des tanneurs. Les chapelles possèdent quelques bonnes verrières et quelques œuvres de sculpture intéressantes, dont l'une, un cadavre décharné en pierre, rappelant l'œuvre similaire, conservée à Saint-Mihiel, est improprement attribuée à Jean Goujon.

« Un train spécial conduisait les membres du Congrès à Gournay-en-Bray, où, après le déjeuner, séance était tenue à Saint Hildevert, monument pouvant être daté du commencement du XIIe siècle, et dont le chevet plat constitue une exception pendant la période romane pour un édifice de dimensions si importantes, composé qu'il est d'une nef de six travées, d'un transept avec deux absidioles et d'un chœur de trois travées. La construction, commencée par les parties orientales, fut probablement terminée avant 1150, malgré qu'on y retrouve çà et là la présence d'assises en *opus spicatum*. Quant aux voûtes, elles furent construites dans la seconde moitié du XIIe siècle. Cette église possède un buffet d'orgues daté de 1538, refait en 1769, mais ayant conservé de jolis motifs de l'époque de la Renaissance.

« La journée se complétait d'une visite à Saint-Germer, monument du plus haut intérêt archéologique et pour lequel bien des questions restent encore à résoudre.

« Quoique la date de sa fondation soit inconnue (1), on peut sans hésiter le classer dans les monuments appartenant au style de transition dans l'Ile-de-France, et le rapprocher des cathédrales de Noyon et de Senlis, ainsi que des églises de Chars et de Saint-Leu-d'Esserent. L'église comprend une nef de huit travées flanquée de deux bas-côtés, un transept et un chœur d'une travée avec déambulatoire donnant originairement accès à cinq absidioles ; aujourd'hui il n'en reste que trois, celle du milieu ayant été, à la fin du XIIIe siècle, éventrée pour donner accès à la chapelle de la Vierge, et l'une des absidioles du nord ayant disparu à une époque indéterminée.

« Originairement, deux tours existaient au-devant de la façade ; mais elles furent jetées à bas sous Charles V, par les troupes anglaises venues de Gournay, et un grand mur en brique, existant encore, remplaça la façade, en fermant la nef.

« Conformément à l'usage de cette époque, Saint-Germer fut commencée par le chœur, et les trois campagnes de sa construction sont assez lisibles, la dernière comprenant la première travée et les tours. A l'examen de ce qui reste de cette dernière partie, on est amené à se demander si ce monument ne possédait pas un narthex.

« Ne quittons pas Saint-Germer sans rappeler la chapelle de la Vierge ou Sainte-Chapelle, délicieux bijou du XIIIe siècle, rappelant par plus d'un point celle de Paris ; les vitraux, dont l'un d'eux représente le maître de l'œuvre recevant des mains de l'abbé (Pierre de Wesencourt probablement) une bourse pour payer les ouvriers, méritent l'examen ainsi que l'autel, copie de l'ancien (2), et représentant le Christ en croix entre saint Jean et la Vierge ; à droite, la Synagogue, saint Paul, la Visitation, saint Germer aux pieds de Clovis II ; à gauche, l'Église, saint Pierre, l'Annonciation, saint Germer donnant ses soins à un blessé.

« A l'issue de sa visite à Saint-Germer, le Congrès vote des félicitations à M. le doyen Bornet pour les soins éclairés qu'il apporte à la conservation du monument, et émet le vœu que des crédits soient enfin accordés à notre confrère Bœswillwald pour sauver, s'il en est temps encore, certaines parties de l'édifice qui menacent ruine.

« Le lendemain matin, tout le monde se retrouvait à Beauvais, à la Basse, œuvre construite sur l'emplacement projeté de la nef de la cathédrale ; ce petit édifice, avec

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 423.

1. Néanmoins, l'on possède un texte marquant qu'en 1157, Henri, roi d'Angleterre, donne à l'abbaye quatre chênes à prendre annuellement pour aider à la construction.

2. Aujourd'hui au musée de Cluny.

bas-côtés, sans voûtes, et construit en matériaux de petit appareil suivant le système romain, date de la fin du Xe siècle.

« Nous ne saurions ici prétendre donner en quelques lignes une description, même sommaire, de la cathédrale Saint-Pierre, qui, terminée, eût été l'un des monuments les plus magnifiques de la chrétienté. Le grandiose des proportions et l'harmonie des formes, que nous révèle le chœur, laisse assez supposer ce qu'eût été ce merveilleux morceau d'architecture, que, sans exagération, Viollet-le-Duc qualifiait de « Parthénon de l'architecture française ». Sur place, M. Lefèvre-Pontalis a su dire tout ce qu'il convenait, et l'œuvre des vieux maîtres a eu en lui un digne commentateur.

« La visite des vieilles maisons et de la Manufacture complétait cette journée.

« Le lendemain matin, dès six heures, le train menait le Congrès à Senlis, qui conserve de la vieille cité romaine les fondations des arènes et seize des vingt-huit tours de l'enceinte fortifiée, contre laquelle, au nord, s'élève un ancien château royal remontant aux IVe et XIe siècles.

« La cathédrale, monument du XIIe siècle, reprise au XIIIe et très modifiée au XVIe, nous offre encore, par beaucoup de ses parties primitives, un des meilleurs exemples du style ogival naissant. Comme nous le verrons plus tard à Noyon, il y a alternance dans la nef des piliers et colonnes isolées donnant sur les bas-côtés ; nous remarquons un tracé de voûtes d'ogives sur plan carré avec doubleau intermédiaire ayant son point de passage à la clef.

« Au XVIe siècle, l'architecte Michel de Bray respecta cette disposition, mais modifia des moulures, en même temps qu'il remplaçait par un fenestrage flamboyant les baies en tiers point du XIIe siècle ; de même, sur le carré du transept, il modifia la croisée d'ogives pour la remplacer par une voûte en étoile.

« La façade principale est percée de trois portes ; son portail central, en tiers-point, sculpté vers 1180, représente les scènes de la mort, de l'ensevelissement et du couronnement de la Vierge. La tour du Sud, avec sa flèche dentelée et épaulée d'élégantes lucarnes, est un véritable chef-d'œuvre de l'architecture du XIIIe siècle. M. Lefèvre-Pontalis pense que le constructeur s'inspira d'une ancienne flèche d'un clocher de Saint-Denis.

« La collégiale de Saint-Frambourg, où l'on se rend ensuite, et servant actuellement de magasin, fut rebâtie en 1177. Elle ne comporte qu'une nef avec abside ; mais ses proportions imposantes et d'une belle harmonie ont permis à M. le chanoine Müller, auquel nous devons une très bonne monographie de Senlis, de dire que « ce monument était d'une science consommée, où l'élégance s'unit à la force et le charme de l'ensemble à une merveilleuse simplicité ».

« Senlis possède encore : Saint-Vincent, édifice du XIIe siècle, dépendant jadis d'une abbaye fondée par Anne de Russie ; ce monument est à une seule nef avec deux croisillons et est paré, à l'Ouest du croisillon nord, d'un élégant clocher de la fin du XIIe siècle ;

« Saint-Pierre, aujourd'hui transformée en marché, devait, à l'origine, être édifiée sur le plan de Rhuis ; elle comprend dans ses diverses parties des éléments d'architecture des XIIe, XVe et XVIe siècles ;

« Saint-Aignan, des XIVe et XVIe siècles, est convertie en théâtre ;

« La chapelle de Saint-Lazare, qu'on peut dater de la fin du XIIe siècle ;

« L'église des Bonshommes, du commencement du XIVe siècle, aujourd'hui magasin d'habillements ;

« L'ancien évêché, avec chapelle, est du XIIIe siècle.

« Quelques maisons du moyen âge et du XVIe siècle complètent les vestiges archéologiques que possède Senlis.

« La journée du dimanche était réservée aux excursions individuelles ; mais presque tous les congressistes restèrent à Beauvais, pour assister aux belles fêtes anniversaires de l'héroïne locale.

« Le lendemain commençait la deuxième période du Congrès, avec Compiègne comme siège des séances.

« Avant son arrivée à Compiègne, le Congrès se rendait à Creil, où des voitures emmenaient les excursionnistes à Nogent-les-Vierges, localité devant son nom à sainte Brigide et sainte Maure, vierges écossaies martyrisées à Balagny-sur-Thérani à la fin du Ve siècle, et dont les reliques furent transférées à Nogent vers 645.

« La nef de l'église, qui remonte au commencement du XIIe siècle, possède une belle charpente en forme de carène renversée. Le porche occidental, rappliqué vers 1150 contre la façade, conserve encore une de ses baies en tiers-point. Au Nord du sanctuaire se trouve le beau tombeau en marbre noir de Jehan Bardeau, seigneur de Mortefontaine, avec sa statue en marbre blanc par Michel Bourdin, auquel nous devons les groupes de la clôture du chœur, à la cathédrale de Chartres.

« Non loin de Nogent-les-Vierges se trouve Villiers-Saint-Paul, dont l'église date des XIIe, XIIIe et XVIe siècles ; là encore nous trouvons une église à chevet plat, portail rapporté et corniche beauvaisine. Dans l'intérieur, douze belles pierres tombales des XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles méritent d'arrêter l'attention.

« Après le déjeuner à Creil, rendez-vous était pris à l'église gothique de Montataire, remplaçant un plus ancien monument roman, dont le chœur et le transept furent, vers la fin du XIIIe siècle, rebâtis dans un style d'une belle élégance. De l'église on se rend au château, dont l'existence dès le XIIe siècle est certifiée par trois chapiteaux romans ornés de feuillages, conservés dans une dépendance du château ; mais ce que nous en voyons aujourd'hui remonte aux XVIe et XVIIe siècles.

« A l'intérieur, rappelons la chambre d'Henri IV, avec son intéressante galerie de portraits.

« Saint-Leu-d'Esserent réunit ensuite le Congrès. Cette belle église, l'un des meilleurs types que nous possédions du style ogival naissant, est, avec quelques vestiges de cloître du XIIIe siècle et une porte fortifiée du XIVe, tout ce qui reste d'un prieuré dépendant de Cluny et fondé en 1081 par Hugues de Dammartin. M. Selmersheim a été assez heureux pour retrouver les éléments d'une petite église primitive terminée par un chœur entre deux absidioles. Au revers du porche, se voient encore deux colonnes engagées de la première travée et donnant ainsi les dimensions de la nef, qui était très restreinte.

« L'église que nous admirons aujourd'hui semble remonter à la fin du XIIe siècle ; mais l'examen des clochers de l'abside nous amène aux premières années du XIIIe. Quant au surplus de la nef, le triforium de l'abside et les arcs-boutants, nous devons les dater vers 1225.

« Au-devant de l'église s'ouvre un porche ne prenant pas toute la façade et venant, sur l'un de ses retours, s'amortir contre la tourelle de l'escalier ; ce porche comprend trois croisées d'ogives, avec, à la clef, quatre têtes sculptées.

« Ce porche fut très savamment restauré de 1882 à 1885 par M. Selmersheim.

« Reprenant le train, nous nous rendions à Compiègne, et le soir, à neuf heures, les congressistes étaient reçus à l'hôtel de ville par le maire, M. Fournier-Sarlovèze, entouré de son conseil municipal.

« Le lendemain matin, les visites continuaient par les monuments locaux, que tous nos confrères connaissent, et, l'après-midi, le train nous emmenait à Emeville, d'où des voitures nous conduisaient à Vez, ancienne capitale du Valais et voisine de la résidence royale de Bonneuil.

« Après une rapide visite de l'église, celle du château commençait.

« Construit à la fin du XIVe siècle par Louis d'Orléans, que la situation stratégique du lieu entre la Ferté-Milon et Pierre-fonds avait séduit, il comprend de nos jours une enceinte carrée flanquée au nord-est d'un donjon pentagonal, épaulé de cinq contreforts cylindriques. Ce donjon rappelle ceux de Villeneuve-Loubet, Bourdeilles, Clermont-Tonnerre.

« Au milieu de la cour se trouve la chapelle, qui n'était pas voûtée ; elle se termine par un chevet à trois pans orienté au nord et renforcé de contreforts. Notre confrère M. Bœswillwald a excellemment restauré ce château.

« Après un arrêt à l'église de Fresnoy-la-Rivière et aux ruines de celle de Lieu-Restauré, nous arrivions à Morienval, église célèbre par les discussions archéologiques auxquelles ont donné lieu la date de sa construction et son importance dans les origines de l'architecture ogivale.

« Au XIe siècle, l'église comprenait une nef précédée d'un narthex, un transept flanqué de deux absidioles et un chœur demi circulaire avec deux chapelles rectangulaires prenant accès directement sur le transept ; plus tard, aux XIIe et XIIIe siècles, cette église fut remaniée et augmentée de bas-côtés venant jusqu'à l'alignement du narthex et d'une charmante chapelle de la fin du XIIIe siècle ; le lourd portail de la façade qui s'ouvre dans le bas-côté nord date du XVIIe siècle. Au XIe siècle, la nef était recouverte d'un lambris : mais, en 1652, l'abbesse Anne III Foucault la fit voûter d'ogives en même temps que l'aile nord du narthex. Les deux tours romanes du XIe siècle qui flanquent l'abside donnent à ce monument un aspect des plus imposants.

« L'on doit louer sans réserves M. Selmersheim de la restauration tout à fait rationnelle qu'il a entreprise de ce beau monument, l'un des plus intéressants de la région de l'Oise.

« La dernière journée était réservée à Ourscamps, ancienne abbaye cistercienne, fondée en 1129 ; il ne reste plus aucun vestige de l'église primitive, et celle du XIIe siècle est aujourd'hui en ruines ; mais le beau déambulatoire gothique dont les nervures des croisées d'ogives sont encore existantes montre assez l'importance de ce monument, en même temps qu'il nous expose clairement, par ses ruines mêmes, le mode de construction employé à cette époque. De magnifiques tombes plates et de beaux monuments funéraires ornaient cette église ; la collection Gaignières et l'ouvrage de M. Peigné-Delacourt en ont donné de bonnes reproductions.

« Près de l'église se trouve l'infirmerie, composée d'une grande salle divisée en trois nefs par deux files de huit colonnes isolées. Édifiée vers 1240, elle rappelle la grande salle capitulaire de Noyon, de même que, par les niches réservées dans les murs latéraux, elle fait ressouvenir de la grandes alle du Mont-Saint-Michel.

« Nous ne pensons pas que cette salle eût été édifiée pour l'exposition des morts, comme plusieurs auteurs l'ont écrit, mais plutôt qu'elle fut une salle des hôtes. Ce ne pouvait non plus être un dortoir, car nous savons que les pièces destinées à cet usage étaient au premier étage.

« D'Ourscamps l'on se rend à Noyon, où, après le déjeuner, l'intéressante cathédrale réunissait tous les congressistes.

« Ayant la forme d'une croix latine, de 104 mètres de long, avec un transept terminé par deux chapelles en hémicycle, elle possède un chœur d'un caractère identique à celui du chevet de Saint-Germain-des-Prés, à Paris. Les cinq chapelles du rond-point, peu profondes, sont flanquées de contreforts en forme de colonnes.

« La nef de onze travées, avec alternance de piliers et de colonnes isolées, est accompagnée de simples collatéraux au-dessus desquels des tribunes s'ouvrent sur la grande nef par de doubles arcades fort gracieuses et surmontées elles-mêmes d'une galerie. Les voûtes de cette partie de l'église furent refaites au XIIIe siècle. De belles boiseries, un superbe maître-autel en marbre blanc daté de 1779 et le trésor décrit par Didron méritent d'arrêter l'attention.

« Au nord de la cathédrale, contre la nef, est appuyée la belle salle capitulaire, du XIIIe siècle. Les dix voûtes, dont les ogives et les doubleaux retombent sur des colonnes isolées, rappellent ce que nous avions vu à Ourscamps. A l'Est, une grande baie fait communiquer cette salle avec le cloître, bâti vers 1280.

« Après la cathédrale, la visite se terminait par l'évêché, à la si jolie façade de la Renaissance, et par l'hôtel de ville, de l'époque Louis XII, mais inhabilement restauré au XVIIe siècle.

« Comme on a pu le voir, bien plus par la nomenclature des monuments visités que par la trop rapide esquisse que nous en avons dû faire, ce Congrès fut des plus féconds en observations, et il ne fallut rien moins que la haute science de son directeur pour en soutenir le constant intérêt ; aussi les félicitations ne lui firent pas défaut.

« L'année prochaine, la session s'ouvrira à Carcassonne, et se continuera à Narbonne et Perpignan. »

A. Besnard,

Premier Congrès marial breton tenu à Josselin. — Tout est chrétien en Bretagne, le sol et le cœur, et tel coin de ce pays de héros l'est mieux encore que les autres, comme Josselin, avec son célèbre château, et la basilique de Notre-Dame des Rosières ; ce fut le siège du premier congrès Marial. Il fut fécond en travaux glorifiant l' « Immaculée » qui ont été consignés en un bel et gros volume. Nous y signalerons au point de vue qui nous occupe l'histoire de Josselin, par M. J. Falher, et un mince chapitre consacré à l'art. On y envisage l'Immaculée Conception dans la poésie, dans l'éloquence, dans la peinture. M. l'abbé Abgralle retrace l'iconographie bretonne de l'Immaculée Conception et M. Picaud s'occupe de la Vierge de Casale.

Dans son article sur l'Immaculée Conception dans la peinture, M. l'abbé J. J. Lepetit s'en prend incidemment à l'opinion soutenue par le P. Cahier dans ses *Mélanges archéologiques*, et adoptée par beaucoup de personnes, à savoir qu'il convient de ne pas figurer la Vierge Immaculée séparée de l'Enfant Jesus ; il nous paraît qu'il la réfute faiblement.

L. C.

Bibliographie.

ROGER DE LA PASTURE, par M. A. Hocquet. — Broch. Tournai, Casterman, 1905.

C'EST en vain que feu Wauters, mettant en suspicion les documents les plus formels, a voulu nier l'origine tournaisienne de Vanderweyden. Le livre de la corporation des peintres tournaisiens atteste qu'il est natif de Tournai et qu'il fut l'apprenti de Robert Campin. Feu Amaury de Lagrange a trouvé dans les comptes de la corporation la preuve que Maître « Roger de la Pasture, peintre, fils de feu Henry, demeurant à Brouxielles, acheta de la ville de Tournai des rentes viagères au profit de lui-même, de sa femme, Isabelle Goffaert, et de ses deux enfants Corneille et Marguerite » ; et il a prouvé aussi que les peintres tournaisiens firent célébrer un service funèbre pour l'âme de leur compatriote décédé à Bruxelles en 1464. La *Revue de l'Art chrétien* (1) a signalé depuis, à la suite de M. S. Reinach, un document de 1460 où notre artiste est dénommé « maître Roger de Tournai ». Cela n'a pas empêché des érudits de nier encore l'origine tournaisienne de Roger. On a voulu le faire descendre d'un Henri Vanderwyden de Louvain et en faire un artiste flamand d'origine (2).

L'érudit archiviste tournaisien remet les choses au point. Il prouve qu'à Bruxelles même Roger avait conservé son nom wallon « de la Pasture ». Si son nom familial originel avait été Vanderweyden, jamais les Tournaisiens n'en auraient fait « de la Pasture »; ce n'est pas de cette manière qu'ils francisaient les noms germaniques, si nombreux, qu'ils ont traduits dans leur idiome.

Bref, M. Hocquet rétablit solidement l'origine tournaisienne de Roger. D'après lui Vanderweyden ne fut pas un peintre flamand, mais un peintre français. Français par sa naissance dans une ville relevant alors de la Couronne française, Français aussi par son tempérament artistique.

L. C.

UN COURS D'ESTHÉTIQUE ARTISTIQUE, par l'abbé H. Gevelle. Broch. in-8°. Enghien, A. Spinet, éditeur, 1905

M. l'abbé Gevelle, professeur de rhétorique au college d'Enghien, a créé un très intéressant cours d'esthétique artistique que nous signalons à l'attention et à l'imitation de ses confrères de l'enseignement moyen. Pour en donner une idée à nos lecteurs, nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter au *Courrier de Bruxelles* les quelque lignes qui suivent :

M. l'abbé Gevelle nous donne une idée exacte de sa méthode en reprenant à son compte la définition qu'Ernest Legouvé donnait de son cours de Lecture à haute voix : « Quel est le moyen (de remplir mon rôle d'enseignant) ? C'est de jeter un grand mouvement dans votre esprit, de vous ouvrir mille aperçus nouveaux, d'éveiller en vous de vives ambitions d'intelligence, de vous exciter au travail personnel, de faire de vous mes collaborateurs dans l'œuvre de votre éducation. C'est plutôt une initiation qu'un enseignement ; je ne suis pas un professeur, mais un *excitateur*.

Telle est bien l'impression que laisse la lecture de cette brochure. En des pages vivantes, elles nous font assister à l'un des cours d'esthétique, consacré à l'étude de la statue d'Auguste, du musée du Vatican. Nous voyons comment le professeur sait conduire ses élèves à se rendre compte méthodiquement des alentours d'une œuvre, de son caractère et de sa signification, pour arriver à s'en faire une appréciation esthétique raisonnée. Cet exercice bien conduit et appliqué successivement aux diverses formes de l'art doit contribuer rapidement à éduquer et à épurer le goût des élèves ; complété par des études d'art comparé, il donne aux jeunes gens qui savent en profiter, un élément de formation intellectuelle supérieure, d'où ils tireront dans la suite des jouissances élevées, où ils trouveront une sauvegarde de plus contre l'entraînement des plaisirs bas.

SAINT JEAN LE VIEUX DE PERPIGNAN, par M. Mayeux. — Broch. Paris, 1905. extr. des mém. de la Société nationale des antiq. de France.

Monsieur Mayeux nous décrit une intéressante église romane, consacrée en 1025. Elle était primitivement à une seule nef avec chœur, abside et deux absidioles dans les bras du transept, dont l'un, celui du Sud, était surmonté d'une tour. C'est un type qui se retrouve aux abbatiales de Saint-Genis (1153) et de Saint-André de Sorède (1121).

Une particularité de Saint-Jean-le-Vieux, c'est d'offrir un exemple rare d'une double arcade à clef pendante, dont la construction nous est indiquée par Villard de Honnecourt dans son célèbre album. On en trouve d'autres exemples à Sauveterre de Béarn (XIIIe siècle), à la cathédrale d'Agde (XIVe siècle), et à Sainte-Claire de Zamora en Espagne (XIIIe siècle). Mais dans ces trois derniers cas, on a fait usage d'un tirant en fer, dont on s'est passé à Perpignan. Le portail est encore remarquable par sa sculpture.

L. C.

1. Voir année 1904, p. 434.
2. V. Maeterlinck, *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 327.

A TRAVERS LE CORBONNAIS ET LE PERCHE CHARTRAIN, par M. l'abbé A. Desvaux. — In-8° illustré de 100 pages, imprimerie Alençonnaise, 1905.

C'est une excursion de la Société historique et archéologique de l'Orne que nous retrace l'auteur, qui n'est pas un inconnu pour nos lecteurs. Les localités visitées sont Mauves avec son église et la Maladrerie de Saint Gilles Courgeon, avec son église romane agrandie du XVIIe siècle, Loisail avec sa vieille Maison de Justice et son église que se trouve dans le cas de celle de Courgeon, et que domine une tour très fière, Saint-Médard de Reno, puis la Vove et son joli manoir du XVe siècle, et une série d'autres châteaux, Longay et sa petite église flanquée d'une grosse tour, Moutiers en Perche avec son église romane remaniée. Citons encore le château de la Grand-Noë à Moulicent, la jolie église romane d'Autheuil, étudiée par Ruprich-Robert, les restes de la Chartreuse du Val-Dieu. L'excursion finit par Mortagne, où l'on visite l'église Notre-Dame et les anciens remparts. L. C.

LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME A TERMONDE, par A. Schellekens. — In 8°, 11 pp. 3 pl. Termonde, Ducaju, 1905.

Nous avons naguère fait connaître à nos lecteurs les intéressants fonts-baptismaux de Termonde en même temps que toute une série d'autres provenant aussi d'ateliers tournaisiens(1). Monsieur Schellekens nous en donne une description succincte mais exacte et explicite, surtout en ce qui concerne l'iconographie des motifs qui décorent ce petit monument roman du XIIe siècle. On y voit figurer la sainte Cène, S. Pierre et S. Paul successivement représentés comme membres de l'Église militante et de l'Église triomphante, l'Agneau divin et les âmes sous la forme de colombes, enfin trois animaux infernaux.

LA PEINTURE ET LES ARTS PLASTIQUES DANS L'ANCIEN PAYS DE LIÉGE. — Liége, Bernard, 1905.

Dans le catalogue de l'Exposition de *l'art ancien* au pays de Liége en 1905, le Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* a résumé l'histoire de la peinture et de la sculpture sur les bords de la Meuse. Nul ne pouvait le faire avec autant de compétence que lui ; en deux ouvrages importants, il a jadis écrit l'histoire de ces deux branches de l'art local, et ses œuvres font autorité. Son livre sur la peinture au pays de Liége vient de lui valoir le prix de mille francs de la fondation Rouveroy ; et dans sa robuste vieillesse il a entrepris de publier une œuvre définitive et synthétique ; *L'histoire des arts au pays mosan*, qui est déjà sous presse.

Une page de la notice précitée est relative à la question de l'influence française sur la sculpture en Belgique, naguère traitée par M. R. Kœchlin (1) ; cette page est assez intéressante pour que nous la reproduisions ici :

« Le savant que je viens de citer a voulu reconnaître l'influence française dans un certain nombre de sculptures de nos régions. L'influence de l'art d'un pays sur un pays voisin, à défaut de documents historiques certains, peut être plus facilement reconnue dans le domaine de l'architecture que dans celui de la statuaire et de la sculpture : la statuaire avait, dans la seconde moitié du XIIe siècle et surtout au siècle suivant, produit en France une si magnifique floraison qu'il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les artistes des régions voisines, s'y seraient inspirés pendant cette époque. Malheureusement, nous n'avons aucun renseignement à cet égard, tandis qu'il est certain que dans le XIVe et le XVe siècle, aucun artiste étranger de quelque mérite n'est venu se fixer dans l'un des centres importants des bords de la Meuse. Cela s'explique au surplus par l'état de guerre, par les dissensions et les luttes incessantes qui, alors, divisaient et appauvrissaient les régions riveraines de la Meuse, où n'existait d'ailleurs ni cité opulente, ni cour fastueuse, pouvant servir de centre à un mouvement artistique. Il est au contraire très remarquable de constater pendant le XIVe et le XVe siècle un véritable exode d'artistes mosans du plus haut mérite, émigrant vers les Flandres et surtout vers la France où les appelaient des mécènes généreux, comme le roi Charles V, le duc de Berry, les ducs de Bourgogne et Mahault, la comtesse d'Artois et de Bourgogne. C'est sous le règne du roi de France Charles V que nous trouvons chargé de travaux considérables pour le Louvre, Hennequin de Liége (2), entouré de toute une colonie d'artistes des bords de la Meuse, parmi lesquels il faut citer Pépin de Huy, le sculpteur fixé à Paris avant Hennequin, artiste très en renom, qu'entre autres œuvres importantes la comtesse d'Artois avait chargé de sculpter le tombeau de son mari. Il existe encore une statue de Jean Pépin de Huy à l'abbaye de Saint-Denis : c'est le tombeau de Robert l'Enfant, fils de la comtesse d'Artois. Il ne serait pas difficile d'allonger la liste des artistes mosans qui, à cette époque, quittèrent leur pays pour aller chercher à l'étranger un milieu plus favorable au développement de leur talent et plus rémunérateur pour leurs travaux : parmi les peintres, il suffira de citer les frères Van Eyck et les frères Limbourg, et jusqu'à la fin du XVe siècle, des peintres comme Joachim Patenier, né à Dinant, et Henri Blès, originaire de Bouvignes, qui poursuivent une longue et laborieuse carrière, sans qu'il soit possible de signaler leur présence dans l'une des villes mosanes, ni de constater l'existence *d'un seul tableau* qui leur aurait été commandé dans leur pays d'origine. »

DIE DENKMAELER DER DEUTSCHEN BILDHAUERKUNST, par MM. Dehio et G. Von Bezold. — Album in f° (0,32×0,48). Wasmuth, Berlin, VV. 1905. — Prix : 20 livraisons, 100 marcs.

Messieurs Dehio et Von Bezold, bien connus de nos lecteurs, viennent de publier un bel album de

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 308.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 330.

2. *Un tombier Liégeois à Paris*, par J. Vidier, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. XXX, 1903.

20 planches d'irréprochables reproductions d'une trentaine des plus beaux spécimens de l'ancienne plastique allemande. C'est le premier d'une série de 20 livraisons qui comportera deux mille figures. Il nous suffira, pour faire apprécier l'intérêt du recueil, d'indiquer les principales œuvres reproduites, à savoir : la porte de bronze de Gnesen, la croix triomphale de Freiberg, le Christ Docteur-Juge de Weehselburg, le beau gisant de Pejau, de belles jouées de stalles du XIIIe siècle, le mausolée d'Henri IV à Breslau, une série de têtes historiques de Prague, des bas-reliefs votifs de Breslau, des mausolées de la Renaissance de Liegnitz et de Dresde, etc.

Le recueil en question fournira de précieux documents aux praticiens comme aux hommes d'études. Il n'est du reste que le commencement d'une importante publication destinée à embrasser tout l'art plastique allemand, encore si incomplètement connu. L. C.

AEGYPTISCHE EINLAGE IN GOLD UND SILBER.

INCRUSTATIONS POLYCHROMÉES ÉGYPTIENNES SUR OR ET ARGENT, par VAN ROSENBERG. — In 4°, 12 pp., ill. Francfort sur Main. Keller, 1905.

Cette plaquette de luxe offre une savante étude fort bien illustrée sur la polychromie antique égyptienne et grecque. On a découvert à l'acropole d'Athènes une corniche polychrome antique. La couleur n'y est pas simplement étendue, mais posée sur des surfaces ou des lignes préalablement creusées. L'intéressant n'est pas tant l'emploi de la décoration polychrome ni la nature des couleurs; ce qui frappe aujourd'hui les archéologues, ce sont les creux dans lesquels la couleur a été appliquée Cette technique révèle une tradition égyptienne, pays classique des incrustations.

Et c'est ce que nous montre M. Rosenberg au moyen de la reproduction de bijoux ornés de pierreries de couleurs variées fixées entre des cloisons d'or ou d'argent, ou dans des champlevés du bronze et de la pierre. Ajoutons qu'avec cette technique pourrait n'être pas sans rapport celle de la bijouterie franque. L. C.

DEUX PLAQUES TUMULAIRES EN CUIVRE, par P. G. DE MAESSCHALCK. — In-8° de 16 pp. 2 pl. Termonde, Ducaju, 1905.

Dans une étude remarquable l'auteur fait la description de deux plaques tumulaires en cuivre conservées dans l'ancienne église collégiale de Termonde. La première date du XVe siècle, elle appartient à l'art gothique. Le donateur et la donatrice, accompagnés de leurs patrons, sont agenouillés aux côtés de la Vierge mère assise sur un trône. La seconde a été exécutée au XVIe siècle, à l'époque de l'épanouissement de l'art de la renaissance flamande. Le sujet est le même que celui de la première plaque, mais avec un nombre plus considérable de personnages.

A côté d'une saine appréciation des deux œuvres au point de vue artistique, M. de Maesschalck révèle certains procédés techniques de l'exécution. Son étude sera une contribution heureuse à l'histoire trop ignorée des monuments funéraires similaires. A. S.

Périodiques.

L'ART ANCIEN EN FLANDRE.

M. C. Tulpinck, président de l'Association pour la publication des monuments de l'art flamand, vient de fonder sous ce titre une nouvelle revue destinée à faire connaître les œuvres flamandes antérieures à Rubens, existant de par le monde entier.

Année 1905. N° 1. *Hubert van Eyck et son œuvre.* M. E. Durand Gréville restitue au maître flamand cinq *crucifixions.* Il signale les traits mêmes de cet artiste dans le *Portrait de l'homme au Carton* de la galerie nationale de Londres.

M. L. Dunier attribue à Simon Bennings des miniatures d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Munich.

M. Valentiner étudie Quentin Matsys dans ses œuvres caricaturales.

M. L. de Farcy s'occupe d'une chape de la cathédrale de Gubbio.

N° 2. Le R. P. Bessel s'occupe de diverses miniatures ; M. Rousseau, de retables flamands existant en Allemagne; M. P. Bartmann, de tapisseries flamandes et enfin M. Tulpinck lui-même, d'un maître inconnu du XVIe siècle.

REVUE DES DEUX MONDES.

Signalons un article de M. E. Mâle : *L'art français* à la fin du moyen âge. Il y étudie les modifications profondes qui se reproduisent dans l'art religieux du XIIIe au XVe siècle. Il caractérise l'évolution par ces deux mots, qui résument la pensée des artistes au commencement et à la fin de la période médiévale: *aimer, souffrir;* il montre que les sujets favoris tels que la Crucifixion, l'Ecce Homo, la Pietà, la déposition de la Croix, etc. sont traités vers le XVe siècle, d'une manière pathétique toute nouvelle.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Balby de Vernon (Marquis de). — Le chatelier et l'église fortifiée de Moisdon-la-Rivière. — In-8°, 8 pages. Saint Brieuc, Prud'homme, 1905.

Berthelé (J.). — L'Architecture Plantagenet en Anjou et en Poitou. — Delesques, Caen, 1905.

Chevalier (Ulysse). — Répertoire des sources historiques du moyen age. — In-8°. Valence, imp. Valentinoise, 1905.

Dallon (Ch.). — Les Procédés des Primitifs. — Les origines de la peinture a l'huile, étude historique et critique. — Un vol. in-16, de 223 pages. Paris, Perrin et Cie, éditeurs, 1904.

Le même. — Les Musées de France. — In-8°, avec 35 grav. Paris, Larousse. 2 fr.

de Mély (F.). — Exuviae Sacrae Constantinopolitanae. III. La croix des premiers croisés. La sainte lance. La sainte couronne. — In-8° III-400 pp. gravures. Paris, Leroux, 1904.

Denis (P.). — Le Calvaire de Génicourt. — Brochure in-8°. Nancy, Crépin, 1905.

* Desvaux (L'abbé A.). — A travers le Corbonnais et le Perche chartrain. — In-8°, illustre de 190 pages, imprimerie Alençonnaise, 1905.

Dion (Le Cte A. de). — Montfort-l'Amaury. — In-8° 124 pp., 36 gr. Tours. 1905.

Geoffroy (G.). — Les musées d'Europe : la Hollande. — In-8°, 160 pp. Paris. Nilson, 1905.

Lafond (P.). — Le musée de Rouen (Les musées de France, peinture, sculpture, dessin) In-8°, 96 pp. avec 35 gravures. Paris, Larousse.

Lasteyrie (Robert de) et Vidier (Alexandre). — Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés Savantes de la France. — Paris, imp. Nationale, 1905.

* Mayeux (M.). — Saint Jean le Vieux de Perpignan. (Extrait des *Mém. de la Société nationale des antiquaires de France.*) — Broch. Paris, 1905.

Nioré (l'abbé). — La statue de sainte Marthe dans l'église Sainte-Madeleine de Troyes. (Extrait des Memoires de la Société archéologique de l'Aube.) — In-8°. Troyes, 1905.

1. Les ouvrages marqués d'un asterisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Reinach (Salomon). — Répertoire de peintures du moyen age et de la Renaissance (1280-1580). — Tome Ier, in-16°, 710 pp. avec 1046 gravures. Leroux, Paris. 10 francs.

Rossi (A.). — Les ivoires gothiques français des musées sacré et profane de la Bibliothèque Vaticane. (*Gazette des Beaux-Arts.*)

Trawinski et Galbrun. — Guide populaire du musée du Louvre. — In-16, 128 pp. avec gravures et 1 pl., 4e édit. Paris, Lib. Imp. réunies. 1 fr.

Triger (Robert). — La fontaine Saint-Julien, place de l'Éperon au Mans. (*Revue historique et archéologique du Maine*, t. IV, pp. 121-137). — In-8°, 21 pp., gravure, plans. Le Mans.

Allemagne-Autriche.

* Bergner (H.). — Handbuch der Kirchlichen Kunstaltertumer in Deutschland. Fasc. 5 et 6. — In 8°, VIII, 449-619 pp., et 500 fig. Leipzig. M. 8.

Bodenhausen (E. Frhr.). — Gérard David und seine Schule. Geb. 40 : J. C. Henrichs'schen Buchhandlung. — Leipzig, Blumengasse.

Bulie (J.) — Scavi nel cemetero antico cristiano de Sedici Sarcofagi nella localita detta « Kapljuc » a Salona. (*Bullettino di archeologia*) Spalatro, 1904.

Le même. — Scavi nella basilica episcopale urbana a Salona durante gli a. 1903 et 1904. (*Bullettino di archeologia*), Spalatro, 1904.

Burckhardt (R.). — Cima da Coneglinai. — Leipzig, Hiersemann, 1905. Prix : 12 M.

Clemen (P.). — Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. — 20 pp. et 64 pl. Dusseldorf, L. Schwann, 1905. M. 75.

* Dehio (G.). — Handbuch der deutschen Kunstdenkmaeler. — Manuel des œuvres d'art allemandes. — 5 volumes. In 8°, 5 Bände. Wasmuth, Berlin W, 1905. Prix : 20 Marcs.

* Le même et Von Bezold (G.). — Die denkmaeler der deutschen bildhauerkunst. — Album in-f° (0,32 × 0,48), Wasmuth, Berlin W, 1905. Prix : 20 livaisons, 100 marcs.

de Vries (S.) et Morpurgo (S.). — Das Breviarium Grimani, in der Bibliothek von San Marco in Venedig. — In-fol., 128 tables et photograph. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1905. M. 200.

Gottold Meyer (Dr A.). — Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. — Hiersemann, Leipzig, 1905. Prix : 51 M.

Haupt (A.). — Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus zu Heidelberg. — Leipzig, Hiersemann, 1905. Prix : 8 M.

* Herder (B.). — Histoire de l'Art illustré, Atlas Herder. *Première partie :* L'antiquité et le moyen age. — 76 planches contenant 720 gravures. Fribourg en Brisgau, B. Herder, libraire-éditeur.
Prix broché : 10 francs.

Hermann (H. J.) — Die illuminierten Handschriften in Tirol. — In-4°, 300 pp. avec 123 fig. et 23 pl. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1905. M. 120.

Hiersemann (K.). — La mosquée de Samariante. Fasc. I. Gour-Émir. Imper. Folio. 18 pl., 11 chromo. 9 pp. de texte. Leipzig, Hiersemann, 1905. Prix : 100 M.

Strzygowski (J.). — Koptische Kunst (*Catalogue des Antiquités égyptiennes du Caire*). — Vienne, Holzhausen, 1904.

Swarzenski (G.). — Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhundert. — 101 vignettes, 33 pl. Leipzig, Hiersemann, 1905. Prix : 15 M.

Tutze (H.). — Die illuminierten Handschriften in Salzburg. — In-4°, avec 40 fig. et 9 pl. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1905. 40 M.

* Van Rosenberg. — Incrustations polychromées égyptiennes sur or et argent. — In-4°, 12 pp., illustré. Francfort-sur-Main, Keller, 1905.

Wickhoff (D. F.). — Beschreibendes Verzeichnis der Illuminierten Handschriften in Oesterreich; *Tyrol*, par le Dr H. J. Hermann. Grand in-folio 307 pp., 124 pl., 23 héliogr. Prix : 120 M ; *Salzburg*, par le Dr H. Tietze. Grand in-folio. 113 pp., 40 pl., 9 héliogr. Leipzig, Hiersemann, 1905.
Prix : 40 M.

Wierseman (K.) — Altorientalische Teppige. Leipzig, Wierseman.

Italie.

Bacci (P.). — I Triomfi del Petrarca in alcuni arazzi del comune di Postoia. — Pistoia, typ. Sinibaldiana, 1905.

Cannizaro (M. E.). — L'oratorio primitivo di S. Saba. — Broch. Rome, 1905.

Gallonga Staart (R.-A.). — Perugia — In-8°, 154 pp., 169 ill. Bergame, 1905.

Gerola (G.). — L'arte Veneta a Creta. — Broch. Rome, 1905.

Guareschi (T.). — Osservazioni sul « del arte illuminandi » e sul manoscritto Bolognese. (Extr. de l'*Acad. des sciences de Turin*), 1905.

Espagne.

Catalina Garcia (J.). — Exploraciones arqueologicas en el Cerro del Bu. — Madrid, 1904.

Conde (L.). — La iconografia mariana en las catacumbas de Roma (*La Ciudad de Dios*), Madrid, 1905.

Documentos, inscripciones, monumentos, extractos de manuscritos, tradiciones, etc. para la historia de Pontevreda. — In-8°, 910 pp. Tip. de Joaquin Poza, Colos, 1904. 6 peestas.

Giner de los Rios (Hermengilde). — Artes industriales desde el crestianismo hasta nuestros dias. Orfebreria, hierros, bronces, armas, mobeliario, marfilis ceramica, vidrios, tepidos, bordados encajes, tapices. — In-8°, XV-231 paginas con grabados. Antonio Lopez, Barcelona, 1905. 5 or.

Gonzalez (Marcelino). — Breve retena historia del Santuario, parroquia de San Nicolas del Bari (Oviedo). — Oviedo, Est. tip. La Oretinte, 1904.

Naval (R. P. Francisco). — Elementos arqueologia y Bellas Artes. — 2e édit. in 4°, 719 pp. et 568 grav. Barcelone, J. Rosa y Bros, 1905. 6 pesetas.

Rodriguez (Fr. Tomas). — Y Simeon y Nieto (D. Francisco). Atti del II congreso Internazionale di Archeologia crestiana, tenuto in Roma nell' Aprile 1900. — Communicaciones informe presentados a este Congreso sobre la basilica visigoda de San Juan Baudista en Banos de Cerrato Palencia. — In fol. de Abundia. Z. Menendez, 1904, in-4° 19 pp.

Russie.

L'Abkahasie (Caucase) et le monastère du Nouvel Athos. — In-4°. Moscou, 1899.

Suisse.

Stückelberg (E. A.). — Aus dem christlichen Altertumskunde Acht Aufsatze. — In-4°, 99 pp., 24 gravures. Zurich, Amberger, 1904.

Belgique-Hollande.

Blomme (A.). — Termonde, notice des principaux monuments et des curiosités. — In-8°, 1905.

Delacourt (Le chev. P. H.) d'Anvers. — J. I. Boasberg d'Amsterdam. — Muller, d'Amsterdam.

de Mont (P.). — L'évolution de la peinture néerlandaise aux XIVe, XVe et XVIe siècles et l'exposition de Bruges. Trad. par C. Huysmans, fasc. 20. — In fol. pp. 121-164 avec 10 pl. hors-texte. Haarlem, H. Kleinmann et Cie. Le fasc. F. 20.

Destrée (J.). — Tapisseries et sculptures bruxelloises de l'exposition de l'art ancien au cercle artistique et littéraire de Bruxelles

(1905). — Recueil in-fol°, 50 pl. phototyp. Bruxelles, Van Oest, 1905.

* Gevelle (L'abbé H.). — Un cours d'esthétique artistique. — Broch. in-8°. Enghien, A. Spinet, éditeur, 1905.

Gourdrignier (E.). — L'art chez les Francs du Nord. Peinture a fresque et caractères runiques du tombeau de Koningsheim, découvert près de Tongres en 1881. — In-8°, de 20 pp. Tongres, imp. Collée, 1903.

Handzeichnungen alter Meister der Flaemischen Schule XIV, XV et XVI. — Jahrb. 1re série, fasc. I. 8 pl. Haarlem, K. Kleinmann et Cie, 1905. M. 4.

* Heins (A.). — Au pays des Dunes. Excursion en Flandre maritime, abbayes des Dunes et de Ter Doest. — Petit in-8°, 80 pp. Gand, Heins, édit., 1905.

* Helbig (J.). — La peinture et les arts plastiques dans l'ancien pays de Liége. — Liége, Bernard, 1905.

* Hocquet (A.). — Roger de la Pasture. — Broch., Tournai, Casterman.

Jührer (Kurzer). — Durch das Reichs-museum zu Amsterdam. Nach verbearbeitung von W. P. Brons. — Mit 2 Grundrissen, Amst Van Holkema et Warendorf (122 en 2) post 80.

Laloire (Ed.) et Lefèvre (E.). — Les archives générales du royaume. — Brochure in-8° de 7 pp. Renaix, imp. Leherte-Courtin, 1903

* Maesschalck (P.-G. de). — Deux plaques tumulaires en cuivre. — In-8°, 16 pp., 2 planches. Termonde, Ducaju, 1905.

Mauritshuis (Het), 's Gravenhage en het stedelijk museum, Haarlem. Dertig afbeeldingen der beste schilderijen naar oude meesters. — Amst. Allet de Lange (Titel en 15 bl.), fol. geb.

Ruhl (G.). — La cathédrale Saint-Lambert a Liége. — In-4°, 23 pp. avec pl. hors texte. Liége, D. Cormaux, 1904. 3 fr.

* Schellekens (A.). — Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame a Termonde. — In-8°, 11 pp., 3 pl. Termonde, Ducaju, 1905.

Stephanek (Joh. W.). — Catalogue des collections. — Muller, Amsterdam.

Le même. — Catalogue de la Bibliothèque du chev. Gust. Van Havre d'Anvers. — Muller, Amsterdam, 1905.

Thorn Prikker (Ed.). — Nederlandsche Kunstnijverheid. — Rott., Mendeert Boogaerdt f. 1.50 ; geb.

Van Wintershoren (E.). — Recluseries et ermitages dans l'ancien diocèse de Liége. (Extrait du *Bulletin de la Soc. scientifique et littéraire du Limbourg.*) — In-8°, 69 pp. Tongres, Collée, 1905.

* Vingeroedt (M.). — Notice sur les anciennes cryptes de l'église Saint-Pierre a Louvain. — In 8° illustré, 14 pp. Louvain, Wouters, 1905.

Weissman (A. W.). — Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xe au XIXe siècle. — Formant suite à l'ouvrage de feu J. J. van Vsendyck, 1e livraison. Haarlem, H. Kleinman et Cie.

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Relevés et inventaires ; restaurations.— EXPOSITION : Exposition Van Eyck.— NOUVELLES : Troyes ; Toulouse ; Pompéi ; Feltre.

Monuments anciens.

RELEVÉS et inventaires. — Une grande sollicitude s'éveille partout à l'égard des monuments de l'art ancien. On s'intéresse à leur conservation et l'on s'applique à leur étude. D'abondants matériaux sont déjà amassés pour les études d'ensemble, et l'on est impatient de pouvoir synthétiser l'histoire locale, régionale, nationale, générale même des arts anciens.

Mais avant de pouvoir tenter ces œuvres définitives, combien de travaux préparatoires ne restent pas à accomplir. Que nous sommes loin encore de connaître par le détail les monuments et œuvres d'art qui constituent le patrimoine artistique des vieilles nations ! Dans un rapport au dernier Congrès de l'art public tenu à Liège en 1905, nous indiquions la besogne accomplie et le programme de ce qui reste à faire, tant pour les édifices que pour les œuvres d'art, en ces termes :

Les Édifices. — Les édifices doivent être connus des pouvoirs publics et de ceux qui s'intéressent à leur sauvegarde ; connus dans leurs origines, dans leur histoire, dans leur valeur esthétique et archéologique, dans les richesses artistiques qu'ils renferment.

Il faut faire leur étude, leur relevé, leur description et vulgariser leur connaissance. Un vaste travail s'impose, qui n'est qu'ébauché dans les pays les plus civilisés, à savoir une enquête générale sur les richesses monumentales et artistiques de chaque pays et sur leur état de conservation. Les documents à établir sont les suivants :

La Collection des monographies des monuments historiques. — Chaque monument devra posséder dans l'avenir sa monographie complète, dressée d'une manière méthodique avec le concours d'un historien érudit, d'un archéologue et d'un architecte capable d'en faire des relevés exacts.

Il existe des milliers d'études intéressantes sur les monuments anciens ; il existe à peine quelques douzaines de travaux définitifs constituant des monographies correctes et complètes telles que celles de la cathédrale d'Amiens par M. Durand, de la basilique de Saint-Remi à Reims par M. Gosset, de l'église Saint-Sauveur à Bruges par M. Verhaegen.

Des relevés de plans exacts et détaillés, indiquant l'état, à un moment donné, des monuments et des plans dressés pour leur restauration.

Des recueils de l'espèce devraient être formés par tous les Gouvernements pour constituer les archives monumentales du pays. Ce desideratum a été réalisé en France d'une manière remarquable par la *Commission des monuments historiques* créée en 1837 et réorganisée en 1889, sur l'initiative de Vitet et de Mérimée. Cette Commission a opéré le classement et assuré dans une large mesure la conservation des monuments anciens de tout style qui couvrent le sol de la Gaule et des colonies. Elle a constitué pour leur garde et pour leur étude un groupe de protecteurs éclairés tels que Ch. Lenormand, F. de Lasteyrie, A. de Longperier, Guilhermy, J. Quicherat, du Sommerard, A. Darcel, L. Courajod, pour ne citer que des morts. Elle a amassé de précieuses *archives* qui sont en voie de publication sous la direction de M. Perrault-Dabot et de M. de Baudot. Celles-ci comprennent une collection de photographies prises avant restauration, comptant environ 25.000 pièces, dont plus de 3.000 sont mises à la disposition du public. Elle possède en outre de remarquables relevés d'édifices dus à Vaudoyer, à Boeswilwald, à Duban, à Lassus, à Questel, à Abadie, à Ruprich-Robert, à Viollet-le-Duc, à Corroyer, etc. Amassés en un demi-siècle, ces dessins forment un trésor graphique de plus de 12.000 pièces de valeur placées sous la garde de la *Commission des monuments historiques.*

L'Allemagne n'a pas négligé de constituer ses archives monumentales, et de relever, tandis qu'il en est temps encore, le dessin de ses anciens édifices. Dès 1819, Von Stein préconisait l'idée de réunir et de mettre à la portée des chercheurs les documents originaux de l'histoire de l'empire A cet effet, le dessin pittoresque ou géométrique n'offre qu'un moyen très insuffisant. La photographie a opéré une révolution dans les arts graphiques et apporté à l'œuvre un secours puissant. Encore ne fixe-t-elle pas les dimensions réelles. Si les levers faits par les méthodes de mesurage et de dessin fourmillent d'inexactitudes et de lacunes, la photographie nous donne trop et trop peu dans ses reproductions si vivantes.

Mais les Allemands ont trouvé dans la *photogrammétrie* un moyen d'éviter les erreurs. La proposition de traduire de bonnes vues perspectives en dessins géométriques exacts fut présentée par M Lambert de Strasbourg en 1772 et pratiquement réalisée par un Français, Beautemps-Beaupré, en 1855. La photographie devait rendre la méthode plus aisée et plus pratique ; c'est ce qu'ont compris un Français et un Italien, MM. Laussedat et Porro, qui toutefois n'appliquèrent la photogrammétrie qu'aux levers des terrains.

Mais en 1858 le Dr Meydenbauer, chargé du lever de la cathédrale de Wetzlar, imagina de remplacer le procédé ordinaire du mesurage sur l'œuvre, difficile et dangereux, par celui du report des mesures sur reproductions photographiques, et au précédent Congrès, on nous décrivait déjà le fonctionnement de l'établissement créé à Berlin dans ce but (Schinkelplatz, 6). A cette époque, il avait déjà réalisé la reproduction de 352 monuments.

En Belgique, la Commission royale des monuments, organisée dès 1835, n'a pas eu la mission de diriger les restaurations monumentales comme la *Commission des monuments historiques de France*, et elle ne possède pas ces riches archives formées des plans des architectes restaurateurs. Son action se borne à une surveillance des travaux dus à d'autres initiatives, et sa documentation, en photographies faites par son propre service pour aider à ses études. Cette institution fut complétée en 1860 par la création des Comités provinciaux et de membres correspondants, dont le rôle est très réduit.

Des inventaires archéologiques officiels et privés, comme celui qui a été entrepris en Belgique par les soins de la Commission royale des monuments, et dressé par les comités provinciaux.

Des recueils de photographies, qui, depuis quelques années, ont multiplié, de la manière la plus heureuse, la

masse des documents mis à la disposition des hommes d'étude.

Parmi les entreprises officielles de l'espèce, il me sera permis de citer la collection de photographies ou plutôt de phototypies de très grand format des monuments anciens de Belgique, que, sur ma proposition, le Gouvernement belge est occupé de former par les soins de la Commission artistique des échanges internationaux. Comme exemple d'entreprise privée, bien plus louable à ce titre, il faut signaler aussi l'initiative de M. F. Martin Sabon, qui a formé une collection de photographies archéologiques de monuments français très importante ; elle comprend près de 7000 clichés. Monsieur Meydenbauer a accompli une œuvre similaire en Allemagne.

Non seulement ces collections tendent à nous mettre en possession de séries plus ou moins complètes de reproductions de monuments, mais encore la photographie nous permet de multiplier jusqu'à l'infini le détail et se prête à de fécondes études comparatives; une intéressante initiative a été prise dans cette voie par le Conservateur du musée du Cinquantenaire de Bruxelles qui organise des expositions de photographies relatives à des régions particulières, expositions fécondes pour l'étude, pour le rapprochement, les comparaisons et l'analyse.

Entre les autorités officielles et les particuliers se placent des associations qui peuvent rendre et rendent effectivement de grands services à l'*Art public*, telles que les sociétés de photographie et les *Touring Club*, éditeurs d'intéressants albums et de périodiques illustrés.

Des recueils documentaires confectionnés par les Sociétés archéologiques, tels que le bel album archéologique publié par la *Société des antiquaires de Picardie* et tout spécialement les *Fiches archéologiques* éditées par la *Société d'histoire et d'archéologie* de Gand. Ce sont des notices rédigées par un Comité spécial, sur des monuments et objets d'art, sans ordre préconçu et sous forme de feuillets volants ; ces notices succinctes, précises et illustrées, sont destinées à former à la longue un *Inventaire archéologique*. Fondé en 1896, le Comité a produit jusqu'à ce jour près de 400 fiches annotées.

Une bibliographie monumentale. Ces erait une louable initiative, et qui reviendrait naturellement à quelque conservateur de bibliothèque publique ou à une société bibliographique, que de composer, sur le plan des fiches archéologiques, une bibliographie monumentale et artistique.

A cette vaste enquête en voie d'élaboration se rattache l'intéressante entreprise que vient de faire M. Dehio, pour l'empire allemand, en publiant son *Manuel des œuvres d'art allemandes*. Nous avons sous les yeux le premier des cinq volumes qui contiendront l'inventaire des monuments des différentes régions germaniques, classés par ordre alphabétique des noms de localités (1). Le premier volume paru concerne l'Allemagne du centre.

Sous la forme d'une courte description de ces richesses monumentales et artistiques, M. Dehio passe en revue les villes et villages du pays, possédant quelques curiosités en fait d'édifices anciens, d'œuvres de peinture ou de sculpture d'un caractère public.

C'est un précieux instrument de travail pour les hommes d'études en même temps qu'un inventaire utile à la conservation des richesses artistiques.

C'est au dernier Congrès de l'Art public à Dresde, que l'on résolut d'éditer la liste des monuments historiques allemands ; une Commission exécutive composée de MM. Guslitt de Dresde, Lorsch de Bonn, et Van Oechelhauser de Karlsruhe fut chargée d'en exécuter le plan. Ce fut le professeur Gustave Dehio de Strasbourg, l'auteur de la grande histoire de l'architecture religieuse qui en prit la direction.

L'œuvre d'ailleurs est largement soutenue par le Ministère de l'Intérieur, par plusieurs gouvernements d'État et personnellement par S. M. l'Empereur qui y consacre une partie de ses fonds particuliers.

L. Cloquet.

1. Berlin, Wasmuth. (Voir *Index*.)

***

Anciens édifices privés. — Quels sont les moyens les plus propres à assurer la conservation et la restauration des anciennes constructions privées offrant un intérêt archéologique, historique et artistique ? Telle est la question récemment examinée à l'Académie royale d'archéologie d'Anvers, par M. E. Soil, qui aboutit aux conclusions suivantes :

1° Dresser des listes de ces constructions et publier les listes en les accompagnant, dans la mesure du possible, de reproductions photographiques ou autres. Mais les moyens de persuasion ne suffisent pas ; il faudra recourir à la contrainte de la loi ou accorder des subsides aux propriétaires qui font la restauration ;

2° Les maisons d'une valeur exceptionnelle seront classées par arrêté royal ; le classement aura pour résultat de priver les propriétaires, partiellement au moins, de la jouissance de leur propriété. Une fois classées, ces maisons échapperont à la servitude d'alignement ; en cas de restauration, elles auront droit à des subsides de l'État, de la Province et de la Commune ;

3° Allocation de subsides à ceux qui rétabliront les constructions anciennes dans leur style primitif, qui conserveront ou rétabliront des sites pittoresques ou remarquables par leur beauté, des vieux coins, des ruines, tant dans les villes que dans les campagnes, avec engagement, par les propriétaires subventionnés pour les travaux, de ne pas modifier l'état des lieux pendant un nombre d'années à convenir ;

4° Achat de façades anciennes, comme on l'a fait à Bruxelles pour les maisons de la Grand'Place, à Tournai pour une maison romane ;

5° Inscription au budget d'une somme annuelle pour la restauration des anciennes constructions civiles, et création d'un fonds de prévision constitué par les subsides non dépensés chaque année, comme cela se fait à Gand ;

6° Abrogation des règlements généraux ou communaux sur la police ou la voirie, dans leurs dispositions prescrivant des mutilations ou entravant la restauration fidèle des constructions anciennes ;

7° Révision des alignements déjà décrétés, dans lesquels des maisons anciennes intéressantes sont frappées d'une servitude d'avancement ou de recul ;

8° Institution, par l'Etat ou par les communes, de commissions locales donnant leur avis sur les propositions de restauration et sur les demandes de subsides.

***

Bruges. — L'hôtel Gruuthuuse tel qu'il se présente maintenant, est incomplet. La question de l'achèvement de cette demeure seigneuriale ayant été portée à l'ordre du jour, il en est résulté une discussion approfondie entre partisans et adversaires du projet : M. l'architecte H. Hoste nous en donne le résumé en ces termes :

« La victoire est restée aux premiers. En effet, les archives sont d'accord avec les vieux plans et dessins pour nous dire que l'ancien hôtel Gruuthuuse se composait d'une cour intérieure, entourée non seulement des locaux d'habitation encore existants, mais aussi d'une galerie couverte et des dépendances. Ces derniers bâtiments devraient être reconstruits et formeraient avec ce qui nous est conservé un ensemble vraiment grandiose.

D'un autre côté, il est acquis que les monuments du moyen âge demandent à être vus de près et que par conséquent les dégagements leur font perdre en partie leur caractère. Il en eût été ainsi pour Gruuthuuse dégagé ; la cour intérieure au contraire sera d'un puissant effet.

Il ne reste qu'une objection : une fois les dépendances reconstruites, l'aile principale ne sera plus visible si ce n'est aux visiteurs du musée. La difficulté, s'il y en a une, n'est pas grande, on ouvrirait toute large la porte de l'enceinte ; les Brugeois et les étrangers pourraient en toute liberté admirer à l'aise la belle demeure de Louis de Bruges. »

— La Commission royale des monuments a approuvé les projets de M. Delacenserie pour la restauration de la façade principale de Notre-Dame de Bruges. Les plans ont été trouvés dignes d'éloges. On sait que les travaux fort délicatement entamés de démolition ont mis à nu des documents importants qui ont permis à l'architecte de reconstituer presque intégralement le porche primitif, les sveltes tourelles qui l'encadrent et les charmants détails de son ordonnance.

La Commission royale a fait visite également à l'église Saint-Jacques où on avait réclamé son intervention pour trancher le problème de la polychromie d'une chapelle laterale précieusement restaurée par feu Charles de Wulf. Avant de se prononcer sur la question très importante de la peinture décorative de cette chapelle, la Commission a demandé des essais préalables.

Elle a procédé en outre à la réception définitive de la dernière des peintures murales de la salle gothique de l'hôtel de ville.

***

Bruxelles. — Les travaux de dégagement du chevet de l'église Sainte-Gudule seront entrepris prochainement. La dépense est évaluée à 263,760 francs. Les ministères des Beaux Arts et de la Justice, ainsi que la province de Brabant se sont engagés à intervenir dans les frais à concurrence chacun d'un sixième ; la fabrique d'église supportera également le sixième de la dépense. La ville de Bruxelles avait accepté de payer les deux sixièmes restants, à la condition que le devis ne serait pas dépassé et que, par conséquent, sa part d'intervention n'excéderait jamais, quoi qu'il advînt, 87,920 francs. M. le gouverneur du Brabant a fait connaître à l'administration communale que la députation permanente n'a pu admettre cette réserve.

***

Milan. — On sait que les Milanais, ne se consolant point de voir au devant de leur cathédrale gothique une façade de la Renaissance, brûlent de construire un portail neuf afin de restituer à l'édifice son caractère ancien. Mais l'entreprise est dispendieuse et, peut-être aussi, téméraire. En attendant qu'elle devienne possible, les Milanais ont ouvert un concours entre les artistes du monde entier pour la réfection des vieilles portes du Dôme.

M. Ludovico Pogliaghi en est sorti vainqueur. *Il Rinascimento* annonce que les travaux de M. Pogliaghi sont près d'être achevés. « Son œuvre est, paraît-il, d'un grand sculpteur et d'un poète. Elle est toute pénétrée d'ardeur mystique, mais d'un mysticisme tempéré par le feu de l'art et de la doctrine. »

M. Pogliaghi a représenté sur ces portes de bronze tous les épisodes de la vie du Christ ; à droite, les mystères joyeux, à gauche les mystères douloureux. D'innombrables figures animent les scènes sacrées du drame qui commence a l'étable de Bethléem, pour s'achever au Golgotha. Entre les deux vantaux, s'élève le tronc d'un arbre immense dont le feuillage s'épanouit et se divise, pour encadrer une glorification de la Vierge, où l'on voit Marie, entourée d'un vol d'anges, montant au ciel sous une pluie de fleurs et de rayons.

Au bas de la porte s'alignent les figures des plus illustres archevêques milanais. *Il Rinascimento* célèbre avec enthousiasme la beauté et particulièrement l'harmonie de cette composition, où il admire « une inspiration musicale, conduite d'après les règles de la mélodie ». Le fondeur a été pour l'artiste un collaborateur excellent, et ces portes de bronze sont, paraît-il, un chef-d'œuvre d'exécution. Elles seront placées et inaugurées au printemps prochain.

Exposition.

L'Exposition van Eyck à Gand. — On lit dans le *Courrier de l'art :*

Lorsqu'il y a quelques années déjà, un comité se forma dans le sein de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand pour ériger, à la mémoire des frères van Eyck, un monument dans la cathédrale de St-Bavon, où se trouve son retable de l'*Agneau*, une proposition fut faite pour reconstituer temporairement ce chef-d'œuvre.

Croyant la chose impossible, il ne fut pas donné suite à ce projet. Ce ne fut qu'après le succès des expositions des Primitifs à Bruges et à Paris, et surtout après un article très remarqué de M. H. Bouchot, proposant, lui aussi, la réunion des fragments épars du célèbre retable de Gand, que nous nous sommes proposé d'essayer de donner une suite à ce projet qui est dans les désirs de tous.

Quoique des renseignements officieux, donnés tout d'abord par notre ministre de Belgique à Berlin, fussent peu encourageants, — les volets conservés à Berlin ayant été refusés pour l'exposition de Bruges, — des démarches personnelles auprès de mes éminents collègues du Kaiser-Friedrich Museum laissèrent une impression plus heureuse. Ces messieurs ne considèrent pas, dans ce cas particulier, le prêt des panneaux de van Eyck comme chose impossible.

Dans ces conditions, la ville de Gand nous a autorisé à continuer nos négociations en vue d'une exposition van Eyck en 1906. M. Durand Gréville a bien voulu se charger de certaines démarches à faire, à Paris notamment, auprès de nos éminents confrères et collègues français, dont la collaboration sera si précieuse lors de l'organisation définitive de notre exposition. M. H. Bouchot, qui a été comme le promoteur de l'idée de reconstitution projetée à Gand, a bien voulu accepter de faire partie du Comité organisateur qui se formera bientôt.

Comme on le voit, l'exposition prématurément annoncée par divers journaux français ne peut pas encore être considérée comme chose faite, car le gouvernement belge n'a pas encore été consulté et c'est lui qui doit faire la demande officielle à Berlin.

Espérons cependant que cette exposition si généralement désirée aura lieu, et que, grâce à la participation généreuse de tous, la « question van Eyck » pourra faire un pas de plus vers sa solution définitive.

L. MAETERLINCK.

L'Exposition van Eyck promet une réussite complète. Aux demandes formulées par le Comité d'initiative, que préside M. Beernaert, il a déjà été répondu avec un empressement plein d'encouragement. La galerie des Uffizi de Florence et le musée de Turin prêteront leurs tableaux.

Lord Northbrook enverra la « Vierge au perroquet » et la « Vierge au portail » ; M. Aynard, un « Christ en Croix » ; M. Merzenich, d'Aix-la Chapelle, un « Calvaire » ; M. John Johnson, un « Saint-François ».

M. Bouchot multiplie ses démarches pour que la collection Rothschild prête trois tableaux, un portrait de la Vierge et deux portraits de saints.

On espère aussi obtenir les van Eyck de Bruges et d'Anvers.

Nouvelles.

Troyes. — Le département de la sculpture du moyen âge, au musée du Louvre, va s'enrichir d'une charmante statue de Vierge française du XIVe siècle, dont l'acquisition a été votée par le Conseil des musées à sa dernière séance. C'est une figure en pierre polychrome qui a toute la grâce de celles de l'époque, sans presque aucune trace du maniérisme qui souvent les dépare et et les affadit. Elle provient, paraît-il, de la région troyenne et peut être comparée à une *Vierge* assez célèbre de la cathédrale de Troyes (1).

***

On vient de placer au musée de Dijon, dans la salle des Gardes, l'important tableau du XVe siècle qui, jusqu'à ces derniers temps, ornait la salle dorée du Palais de justice : un *Christ en croix entre la Vierge et un saint agenouillé* (2).

***

Deux des statues de la chapelle de Rieux, à Toulouse, avaient été prêtées à l'église Notre-Dame-du-Paur, lors du rétablissement du culte, pour occuper deux niches de la façade, demeurées vides depuis la construction de ladite église. Par un accord entre la municipalité et le clergé de la paroisse, ces statues viennent de rejoindre au musée des Augustins les quinze autres dont elles étaient séparées depuis plus d'un siècle. Elles seront remplacées par deux copies dues au ciseau de M. Moulins.

***

Pompéi. — Le professeur A. Sogliano, directeur des fouilles de Pompéi, annonce la nouvelle intéressante d'une découverte — la première de ce genre — indiquant à Pompéi l'existence du culte chrétien : au Nord-Ouest de la ville, on a trouvé, en déblayant de riches villas, à une profondeur de $3^{m}50$, une lampe en terre rougeâtre portant le monogramme du Christ entouré d'une couronne de lierre, qui semble dater du IVe ou du Ve siècle. On avait trouvé déjà à Pompéi des traces du judaïsme, mais pas encore de l'époque chrétienne.

***

Feltre. — On annonce de Feltre (Italie) qu'à la suite d'un travail de restauration entrepris sur l'ordre du ministère de l'Instruction publique italien, on aurait découvert la signature de Tintoret sur un tableau de l'église de Tous-les-Saints de cette ville, représentant la Vierge avec des anges.

1. *Chronique des Arts.*
2. *Ibid.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie. LILLE-PARIS-BRUGES.

Jules Helbig.

LA *Revue de l'Art chrétien* vient de perdre son directeur, Monsieur Jules Helbig, pieusement décédé à Liége le 15 février dernier.

Depuis près de vingt-cinq ans il présidait à nos travaux avec l'autorité de son savoir et de son expérience, avec une fermeté inébranlable à ses convictions, mais aussi avec tact et discrétion, car il avait autant de modestie que de talent. Nos nombreux collaborateurs, qui ont goûté le charme de ses relations épistolaires, connaissent la distinction et l'aménité de sa plume délicate, la franche cordialité de son caractère. Nos lecteurs se souviennent de ses articles relativement rares, mais toujours si attachants, toujours d'une portée élevée, toujours inspirés par ses tendances vers le grand idéal chrétien et où brillait en même temps l'autorité d'un critique spirituel et très entendu.

Dans ses considérations sur le nu dans la nature et dans l'art, où il fit si bien la part des exigences de l'art et de la noblesse des sentiments chrétiens, ainsi que dans ses articles sur la polychromie des monuments, il montrait la voie aux jeunes artistes au milieu des difficultés des tendances modernes. Il a donné carrière à sa science archéologique dans ses études sur l'autel chrétien, sur les retables flamands, sur l'iconographie de la Licorne, sur la mort et l'assomption de la Sainte Vierge, etc. Il s'est attaché avec prédilection à Fra Angelico, le maître qui a le plus inspiré son pinceau et sollicité sa plume (1); le Pérugin a exercé sa fine critique. Parmi les artistes modernes les Overbeck et les Steinle avaient surtout sa sympathie et il leur a consacré de belles pages. Il s'est occupé particulièrement des maîtres flamands Gérard David et Luc Faidherbe dont il a rectifié et complété l'histoire et mieux fait connaître l'œuvre, et surtout des maîtres wallons, tels que Patenier, Gérard Loyer, etc. Ses travaux sur Lambert Lombard sont importants et bien connus (2). Il est

1. Il a publié la traduction française de l'ouvrage allemand du P. E. Beissel : *Fra Angelico de Fiesole, sa vie et ses œuvres*. In-4°, Société St-Augustin, 1899.

2. *Lambert Lombard, peintre et architecte*. Bruxelles, Bartsoen, 1893.

Entre les années 1850 et 1860, il a fourni une série d'articles artistiques au *Journal de Liége*, à *La Meuse* et à la *Gazette de Liége* et de plus à quelques feuilles étrangères à sa ville natale. De ces articles nous pouvons citer les suivants : *Étude sur les maîtres liégeois dans les musées de l'Allemagne* en 1854, 16 pp. Journal de Liége. — *Éloge académique du Prince Velbruck, fondateur de la Société libre d'Émulation*, en 1881, 32 pages.

Compte rendu de l'Exposition de Bruxelles de 1857, 32 pages.

Le Salon de 1858 à la Société d'Émulation de Liége, 54 pages.

l'auteur d'un remarquable mémoire sur les reliques et reliquaires donnés par saint Louis, roi de France, au couvent des Dominicains de Liége (1).

On connaît ses deux ouvrages sur l'art mosan : *La peinture au pays de Liége*, et *La sculpture au pays de Liége*, tous deux couronnés par la *Société libre d'Émulation* de Liége qui lui décerna, en outre, le 18 décembre 1905, le prix de la fondation Rouveroy pour la nouvelle édition de 1903 de son ouvrage : *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse* (2), travaux qui avaient placé M. Helbig à la tête des archéologues de la région wallonne.

Il a publié une belle monographie de l'église de Saint-Christophe à Liége (3) et un recueil du mobilier du moyen âge (4).

Il prit l'an dernier une part active à l'organisation de la Section d'art rétrospectif de l'exposition internationale de Liége, et rédigea pour le catalogue une notice que nous avons fait connaître (5).

Tel fut notre regretté directeur. Disons quelques mots de sa carrière.

Né à Liége le 8 mars 1821 de parents originaires des environs de Mayence, J. Helbig avait résisté aux influences de son milieu pour suivre sa carrière artistique. Élève de l'Académie des Beaux-Arts de Liége, il cultiva d'abord le paysage, la gravure d'illustration, peignit des portraits, et fréquenta durant deux ans l'Académie de Dusseldorf. Mais il était un autodidacte et ses sentiments le portèrent avec ardeur à l'étude de l'esthétique chrétienne et de l'archéologie médiévale. Aussi fut-il aux côtés de J. Weale et du chanoine Delvigne, lorsque fut organisée la célèbre exposition d'Art chrétien au second Congrès de Malines en 1864, et auprès de Mgr Voisin et de Maître Jean Bethune lors de la fondation de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, dont il était vice-président.

Il y avait dans sa robuste personne et dans son expressive physionomie un mélange de vigueur et de finesse, dans son caractère, autant d'aménité que de dignité. Son absolue indépendance, l'austérité de sa vie et la ferveur de sa foi en faisaient un solitaire, mais un solitaire accueillant dans son milieu tout embaumé d'art, et égayé jusque quelques années avant sa mort par la douce affection d'une sœur dévouée. Il resta jusqu'à la fin très jeune de cœur et sa loyale cordialité en fit pour quelques-uns un ami dévoué et très précieux. Il fut le plus aimable et le plus intéressant des compagnons pour ceux qui ont partagé ses pérégrinations artistiques, soit comme membre de la Commission Royale des monuments, soit comme confrères de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc pour laquelle sa mort est une perte irréparable.

A ses yeux l'art devait être l'expression fleurie du sentiment religieux, le resplendissement du culte ; c'est ce qui lui rendait si sympathiques quelques peintres modernes, mais plus encore les adeptes des maîtres du moyen âge. S'il s'intéressait vivement à l'archéologie, c'était pour en tirer des leçons quant à la rénovation de nos industries d'art, dont la technique lui était familière. Ses connaissances très étendues, son esprit largement cultivé, son style plein d'attrait en firent un collaborateur précieux pour beaucoup de périodiques

Correspondance artistique du journal La Meuse, 1 partie, 1856, 156 pages.

Fréd. Rouveroy, Liége, de Thierre, 1886.

Notice sur l'*Ancienne collégiale de Saint-Pierre à Liége* et les œuvres d'art qu'elle possédait, 23 pp. Liége, Grandmat, 1886.

Articles dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, de la Commission royale des monuments — de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége*, dans la *Biographie nationale*, dans le *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien à Liége*, 1881 — *de l'Exposition universelle de Liége*, 1905.

1. *Mémoire* présenté à la classe des Beaux-Arts, en séance du 7 avril 1881.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 64.

3. Bruges, Vve Petit. In-f°, 1877, avec planches de M. A. Van Assche.

4. *Recueil de modèles artistiques du moyen âge*. In-f°, Gand, Stepman avec dessins de M. A. Van Assche, 1882.

5. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1906, p. 64. — J. Helbig avait largement contribué à l'organisation de diverses expositions et à la rédaction de leurs catalogues, Malines, 1864, Bruges, 1867, Bruxelles, 1884, Liége, etc.)

La revue *Onze Kunst* (Buschman, Anvers), qui vient de paraître, donne dans son numéro de mars un article du regretté défunt sur l'Exposition de Liége.

auxquels il collabora en anonyme par amour pour l'art, qui fut la noble passion de sa vie. Il exerçait judicieusement sa pénétrante critique dans des comptes rendus des expositions des Beaux-Arts. Il fut un soutien de toutes les belles entreprises et apportait surtout son dévouement à l'École Saint-Luc de Liége.

Comme artiste on lui doit la décoration complète de l'église d'Hoogstraeten, la remarquable polychromie de la chapelle du château des Amerois, et des travaux de décoration dans presque toutes les églises de Liége (1), à Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle, à la basilique d'Echternacht, au chœur de Saint-Jacques de Tournai et dans une série de sanctuaires privés ou conventuels. Ses plus belles œuvres furent une série de peintures de retables d'autels que l'on voit à Hoogstraeten, à Liége, à Dinant, à Tournai, etc... Il fut dans une certaine mesure le collaborateur de Jean Bethune, notamment pour la fameuse châsse de Saint-Lambert de Liége, et surtout dans les études préalables faites de concert avec lui au cours d'un voyage en Italie pour la préparation du projet de la décoration en mosaïques du Dôme d'Aix-la-Chapelle, projet qui fut adopté par un concours international. Il laisse en mourant un volume dont l'impression s'achève en ce moment, consacré à la vie et à l'œuvre du grand artiste que nous venons de citer et qui fut le rénovateur de l'art chrétien en Belgique.

J. Helbig prit une part fort distinguée à la dernière séance du Conseil de perfectionnement de l'enseignement du dessin et à la rédaction des rapports, restés sans suite, qui résument les conclusions de cette laborieuse session.

Il avait toujours décliné les honneurs et les situations officielles; mais son caractère, son expérience et son talent en avaient fait une autorité de premier ordre dans le monde de l'érudition archéologique, un oracle, en Belgique, dans les questions d'esthétique chrétienne. Il était particulièrement aimé et vénéré par ses collègues de la Commission Royale des monuments dont il était vice-président.

La mort, qu'il vit venir avec sérénité, l'a enlevé à l'âge de quatre-vingt-quatre ans au milieu de ses travaux d'érudition, apportant les dernières corrections aux épreuves d'un livre très important entrepris dans la dernière année de sa vieillesse et qui résume les travaux de sa vie : *L'art ancien dans la région Mosane.* Nous espérons que cet ouvrage paraîtra prochainement ; ce sera le chef-d'œuvre de cet aimable érudit.

Notre ami ne s'était pas confiné dans le domaine artistique où s'exerçait sa maîtrise. Il resta jusqu'à la fin un des présidents les plus dévoués des Conférences de Saint-Vincent de Paul. A l'heure des luttes publiques, ni son nom ni son concours ne manquèrent à la bonne cause.

Une piété fervente ne cessait de raviver en lui la ferveur des affections et des dévouements. C'est dans les sentiments de cette piété qu'il a vu venir sa fin, conservant jusqu'au dernier moment la pleine possession de ses facultés. Puisse-t-il trouver dans l'immortelle jouissance de la beauté céleste, la récompense méritée par une longue existence incessamment éprise ici-bas du bien, de la charité et du service de Dieu.

Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs. L. CLOQUET.

1. A noter des peintures murales aux églises de Sainte-Croix, de Saint-Pholien, de Saint-Jacques, à la cathédrale Saint-Paul, au Palais provincial et au château de Ponthoz.

tuba - mirum - spargens - sonum

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1906.

Un Martyrium du IVe siècle à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche).

ICI encore nous sommes obligé de sortir du centre principal de population et de nous rendre dans une bourgade sans importance, pour découvrir le premier martyr qui illustra les annales du diocèse de Viviers. Saint Andéol, en effet, n'appartient ni à l'histoire d'Albe, premier chef-lieu du diocèse, ni à l'histoire de Viviers, second centre diocésain; sa mort glorieuse orne la première page d'une petite localité située sur la rive droite du Rhône, entre Viviers et Pont-Saint-Esprit. Bourg-Saint-Andéol est une des nombreuses stations romaines qui se fondèrent dans la vallée du Rhône à la suite de la conquête de Jules César et qui vécurent longtemps des profits commerciaux qu'apporte toujours la navigation d'un grand fleuve (1). Au Nord, son assiette se compose d'un rocher à pic dominant la rive droite du Rhône, puis d'un plateau; celui-ci s'abaisse en pente rapide d'un côté vers le fleuve, et, du côté du Sud, suivant un plan très adouci qui s'incline vers la rivière de Tourne.

Les deux groupes principaux d'habitations étaient, l'un, au sommet du plateau, dans un endroit facile à fortifier, qu'on dédia à saint Michel, l'autre, à proximité du fleuve, recherché par les négociants. Non loin de l'eau, s'élevait aussi un palais ou une riche habitation que l'histoire de Saint-Andéol désigne sous le nom de *maison de Tullie*, et dont les jardins occupaient le versant à pente rapide (1).

L'agglomération totale n'était pas sans importance, car elle avait eu assez de ressources pour édifier un temple au dieu Mars, dont on montre l'emplacement au midi des jardins.

1. Mazon, *Autour du Bourg-Saint-Andéol*, 1 vol. in-12, 1886. Privas.

1. Chanoine Rouchier, *Histoire du Vivarais*, 1862, 1 vol. in-8°.

Le sous-sol du temple contient des souterrains que l'imagination populaire a transformés en prison pour les premiers chrétiens, comme au palais du Miroir à Vienne; ils forment les soubassements d'un édifice qu'on voulait surélever et qui sans doute succédait à d'autres temples. Les populations commerçantes de l'Orient qui visitaient tous les ports de la Méditerranée, y avaient introduit des divinités asiatiques dont la présence nous a été révélée par un bas-relief sculpté représentant une scène du culte de Mithra, l'immolation d'un taureau, qu'on a sculpté sur un rocher (1).

Bergoiate était le nom de la petite cité dont nous parlons; au IVe siècle, elle prit celui de saint Andéol, personnage du pays qui souffrit le martyre le 1er mai 208, sous le règne de Septime-Sévère. De même que le Haut-Bergoiate avait son église Saint-Michel, le Bas-Bergoiate avait son église Saint-Sauveur remplaçant le temple de Mars. La mort d'Andéol amena l'érection d'une troisième église qui fut bâtie au milieu du versant, avec double étage, dont la partie supérieure fut consacrée à saint Polycarpe, le grand évêque de Smyrne, si connu dans la vallée du Rhône.

Suivant la légende du martyr, saint Andéol aurait été jeté dans le Rhône après son supplice, et son corps, roulé par les vagues, serait venu échouer sur la rive de Bergoiate, au bas des jardins et des terrasses appartenant à une dame gallo-romaine de nom de Tullie, qui, elle aussi, était convertie à la foi chrétienne et comprit ses devoirs à l'égard de saint Andéol (2). Elle recueillit pieusement ses membres et les déposa dans un sarcophage de marbre préparé pour un enfant, de peur, sans doute, d'éveiller l'attention des bourreaux, et elle l'enfouit dans son jardin. Le préambule du *Livre des miracles* consacré à sa mémoire et rédigé peu après le IXe siècle, relate que le corps du martyr fut longtemps caché dans une crypte profonde où Tullie l'avait enseveli (1).

Il y a là une inexactitude qu'il convient de corriger au moyen des récits analogues que nous possédons sur les sépultures anciennes ; il faut entendre plutôt qu'elle le déposa dans un des nombreux souterrains voûtés qui environnaient son habitation. On ne construisait pas d'hypogées chrétiens au temps des persécutions ; cet usage n'est venu qu'au temps de Constantin, quand les évêques ont eu le loisir de mettre en ordre les traditions et de poser les bases de chaque sanctuaire. Nous ignorons le nom du prêtre qui prit soin de l'élever de terre et de l'offrir aux hommages pieux de la foule; il n'en est pas moins vrai, que l'événement ne peut être antérieur au IVe siècle.

Ce qui prouve que le tombeau fut ouvert dans les premiers siècles, c'est que bon nombre de localités éloignées de Bourg-Saint-Andéol sont en possession de ses reliques et l'honorent depuis un temps immémorial. Pour être plus précis, je dirai que Louis le Débonnaire, passant à Camaret en Provence, en 793, remarqua que cette ville possédait des cheveux, une fiole de sang et une côte provenant du corps de saint Andéol. Ce genre de reliques, dit M. Mazon, fait présumer que leur distribution remontait à l'époque même du martyre ou à l'élévation contemporaine de Constantin.

Le peuple n'admet pas qu'un martyr ait pu être condamné au dernier supplice sans

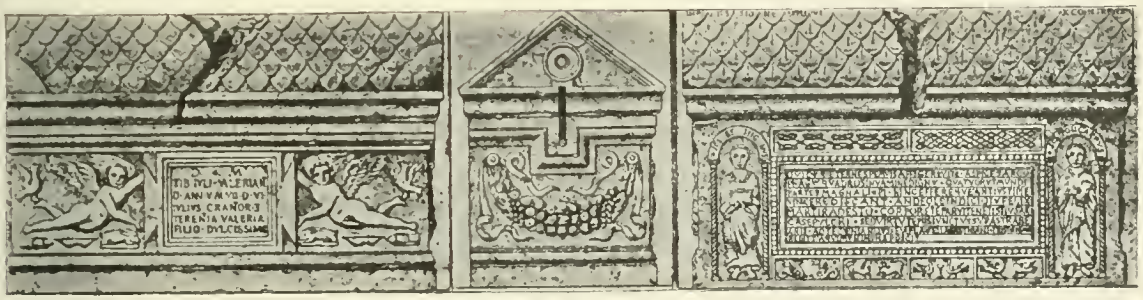
1. Mirabel, *Saint Andéol et son culte*. Palmé, Paris, 1868, 1 vol. in-12.

2. *Acta sanctorum*, 1er mai.

1. « Diu per multa tempora latuerat sub cripta in profundo a beata Tullia conditus. » (*Ibidem.*)

avoir passé par une prison, c'est pourquoi dans la plupart des villes dont les origines chrétiennes se fondent sur une immolation de martyr, on prétend montrer sa prison ; or, dans ce cas, on va toujours chercher dans les monuments du paganisme un souterrain quelconque dont l'antiquité puisse cadrer avec la légende du saint. Ce qu'on appelle la prison de saint Andéol n'est pas autre chose qu'un reste des soubassements du temple de Mars. Cependant la croyance était si tenace qu'il fallut lui donner satisfaction en érigeant au-dessus une église de laquelle on communiquait avec la prison par un escalier de vingt marches [1]. L'invocation appliquée à l'église fut celle de Saint-Sauveur par suite d'une habitude chrétienne également très répandue dans les mœurs. Le Christ ayant délivré les âmes de la détention perpétuelle de l'enfer, il est tout naturel qu'on ait pensé à l'instituer patron des prisons des martyrs. A Marseille, l'église Saint-Sauveur est au-dessus de la cave voûtée qu'on appelle la prison de saint Lazare. D'autres villes pourraient sans doute offrir des exemples d'une pareille superposition, si l'on examinait les origines de leurs fondations en l'honneur du Sauveur.

Il y a désaccord entre les indications de



Sarcophage de saint Andéol.

la vie de saint Andéol et le sarcophage qu'on lui attribuait dans les derniers siècles. Ce monument funéraire n'a pas l'aspect d'un sarcophage préparé pour un enfant. Il est vrai qu'il a des dimensions restreintes, $1^{m},50$ de longueur sur $0^{m},60$ de hauteur; mais cette exiguïté suffisait encore à contenir les restes d'un personnage dont la mort remontait à plus de cent ans, si l'on admet que les auteurs de leur translation choisirent au IVe siècle un sarcophage plus somptueux que le premier. Ils prirent une auge païenne qui avait été occupée par un personnage nommé *Julius Valerianus*, nom qu'on peut encore lire aujourd'hui sur une tablette environnée de génies, de colombes, au milieu d'un panneau décoré d'un arc, d'un lapin, d'un carquois et de guirlandes. La face opposée était évidemment ornée dans le même goût ; elle fut transformée par les chrétiens en décoration d'un autre genre destinée à inspirer le respect aux fidèles qui seraient attirés par la présence du martyr. Les animaux symboliques sont des lions affrontés, des dragons ailés, des colombes autour d'un calice, deux phénix, et les personnages qui soutiennent l'inscription sont saint Polycarpe et saint Bénigne. Sur le couvercle on lisait : « impii jussionem explentes caput martiris Andeoli in modum X contriverunt. »

Le mot *jussionem* employé sur le cou-

1. L'église est aujourd'hui démolie ou à peu près, et le souterrain est un dépôt d'objets divers.

vercle est de basse latinité, il ferait supposer que l'inscription est au moins carolingienne, sinon antérieure. On ne peut en dire autant de la longue inscription placée dans un double encadrement en forme de parallélogramme ; sa rédaction nous représente plutôt une œuvre du XIIe siècle. En voici la traduction :

« Vous tous qui placez votre espérance en la vie éternelle, regardez ce tombeau à quatre faces, il est digne de manifester aux quatre parties du monde les merveilles du Christ et d'apprendre aux justes, à vaincre dans les combats de la foi. O Andéol, heureux martyr, donnez-nous des marques de votre protection. L'enceinte de ce petit tombeau renferme votre corps, mais votre âme vertueuse jouit avec les saints, par delà les astres, de la félicité céleste. Qu'ils accourent à vous ceux que de cruelles douleurs affligent, il n'est aucun de ceux qui implorent votre protection qui ne s'en retourne consolé (1). »

A défaut de documents clairs et précis, les circonstances qui ont accompagné la découverte de son tombeau autant que l'examen de la *memoria* où il reposait, nous aideront à pressentir les commencements de son culte. Au IXe siècle, son enfouissement était si vieux qu'on ne savait de quel côté diriger les recherches. Ce fut une véritable découverte quand l'évêque de Viviers, Bernoin, mit la main sur ses reliques, en 858, et les montra aux fidèles surpris. Il poursuivit ses investigations non pas dans un champ mais dans la basilique de Saint-Polycarpe ; et il trouva le corps dans un sous-sol dont l'érection ne peut être que de l'époque antérieure aux Sarrasins. On sait que la panique causée au VIIIe siècle par l'invasion de ces fanatiques destructeurs des fondations chrétiennes, détermina beaucoup d'églises à cacher les reliques soit en les enterrant, soit en murant la porte des caveaux.

L'exiguïté de la confession de saint Andéol se prêtait fort bien à cette opération. En plan, c'est une salle carrée, voûtée sur arêtes et flanquée, sur trois côtés, d'absidioles semi-circulaires. Son escalier débouche sur le quatrième côté ! Sa marque essentielle est la simplicité et l'absence de toute ornementation. On ne voit même pas de cordon de pierres à la retombée des voûtes, sa maçonnerie se compose de petits moellons sur lesquels on a relevé les lettres I, Z, A, P, M, S, E, tandis que, dans l'église enveloppante, les tailles de pierre en feuille de fougère dominent.

Tous ces détails nous sont révélés par le pieux zèle d'un enfant du pays, M. l'abbé Paradis, mort curé de la paroisse Sainte-Marguerite à Paris, qui avait puisé le goût de l'archéologie à l'école des Chartes et qui, pendant ses vacances, aimait à consacrer ses loisirs à l'étude des souvenirs et des monuments de Bourg-Saint-Andéol, sa ville natale (1). Quand il commença ses recherches, en 1865, l'église Saint-Polycarpe, aliénée comme bien national en 1793, était devenue une auberge ; son nom ne signifiait plus rien pour les habitants, et ses murs ne servaient plus qu'à soutenir des salles, des chambres, des greniers, des caves et des magasins. Il fallait une grande perspicacité pour reconstituer la forme primitive de l'édifice à travers toutes ces mo-

1. D'après l'abbé Paradis, l'inscription avec les sculptures du sarcophage, sur la face chrétienne, serait l'œuvre des chanoines de Saint-Ruf, au XIIe siècle. M. Le Blant ne lui a pas donné place dans son recueil des *Inscriptions antérieures au VIIIe siècle ;* cette exclusion est significative.

1. M. l'abbé Paradis, après avoir acquis l'édifice, avait fait dresser les plans de restauration et commença les travaux en 1876, mais il fut interrompu par des tracasseries.

dications, et le travail était d'autant plus difficile que l'église elle-même avait été remaniée à plusieurs époques, remblayée et allongée. Le problème, on le voit, présentait plus d'une difficulté [1].

A force de patience et d'observation, M. l'abbé Paradis est parvenu à se rendre compte des conditions dans lesquelles l'édifice fut rebâti au XIe siècle; il a clairement expliqué les dispositions prises pour remédier à l'inclinaison trop forte du terrain et les facilités qu'elle offrait à l'installation d'une crypte. Les plans qu'il a relevés font ressortir très exactement le surhaussement du sanctuaire et la différence d'âge qui s'accuse entre la nef et la crypte par suite de la déviation de leur axe.

On se tromperait lourdement si on regardait le *martyrium* comme une œuvre de Bernoin ou de ses contemporains, car il est avéré que ce pontife, au lieu de travailler à l'amplification de sa découverte, conçut au contraire le projet de bâtir une construction absolument distincte. Cette constatation nous oblige donc à admettre, en dehors des arguments à tirer de l'architecture, que la crypte, trouvée au IXe siècle puis abandonnée, ne devait pas être plus jeune que le VIIIe siècle. Nous allons voir que ses caractères architectoniques permettent de la croire plus vieille. Aujourd'hui elle est obscure parce qu'elle est enveloppée dans une construction postérieure, mais quand on l'examine de près, on aperçoit les vestiges de fenêtres étroites dans le sommet de chaque conque septentrionale.

A l'aide de ces indications précieuses, voici comment j'essaierais de reconstituer sa physionomie des premiers jours. Pour moi, la salle carrée du centre devait être surmontée d'un *sacellum* de même forme, où l'autel était érigé ; quant aux trois conques percées chacune d'un jour en forme d'oculus rond, évasé à l'extérieur, rétréci à l'intérieur, elles faisaient saillie autour du rectangle et servaient à éclairer les trois absidioles du sous-sol.

L'étage inférieur n'avait pas d'autre éclairage, il n'en porte pas de traces dans les murs latéraux. Ce seul fait suffit à démontrer que le plan de l'étage supérieur ne couvrait pas les conques rayonnantes. Le tombeau devait être isolé dans la partie carrée, sans être adossé à aucun autel,

Cella de saint Andéol, d'après S. C. de Montmajour.

car l'espace manquait ; il pouvait être visité au moyen d'une petite porte ouverte dans l'axe, sous l'escalier conduisant au *sacellum* supérieur.

L'architecte de ce petit monument funéraire s'est visiblement inspiré de la forme des sépulcres païens qu'on voyait le long des voies qui sortaient des portes de chaque cité gallo romaine et dont on voit encore de beaux spécimens dans la banlieue de Rome. On sait que dans ces mausolées le tombeau est placé au rez-de-chaussée dans une sorte de cella obscure par-dessus laquelle on édifiait une tour ronde ou carrée [1]. Le christianisme s'est emparé de ce plan, il n'a fait qu'y ajouter les trois conques ou absides par amour du symbolisme pour attes-

1. *Étude sur l'église et la crypte de Saint Polycarpe à Bourg-Saint-Andéol.* (Bull. d'histoire et d'archéologie des diocèses de Valence, Gap, Grenoble et Viviers. 41e et 42e livraisons, 1886.)

1. Voir dom Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, V, lib. III, cap. I.

ter que le défunt croyait à la Trinité. Ce type n'offrait pas d'abri aux fidèles, il les obligeait à se tenir en plein air, mais dans le Midi cette disposition ne passait pas pour un inconvénient, le public ayant sous les yeux le spectacle des temples païens qui n'étaient pas plus spacieux. C'est pourquoi les architectes ont longtemps conservé l'habitude de construire des sanctuaires exigus comme Sainte-Croix de Montmajour.

Il paraît donc certain que le tombeau de saint Andéol a été exposé dans un édicule d'abord isolé, puis incorporé à un agrandissement qui prit le nom de saint Polycarpe. Il doit à cette circonstance sans doute le privilège d'avoir traversé les âges sans être trop endommagé parce qu'il était facile à dissimuler aux yeux des profanateurs en murant la porte ou en remblayant la descente. On avait si bien réussi à le cacher que du temps de Bernoin on ignorait le lieu précis du dépôt des reliques d'Andéol.

Malgré cet enfouissement, le peuple conservait le souvenir de la pieuse femme qui avait recueilli les reliques du martyr, il unissait son nom à celui d'Andéol ; il n'entrait pas dans l'église de Saint-Polycarpe sans penser à la *sainte Roumelo.* Il est clair que cette tradition orale mit sur la voie des recherches à faire. Au lieu de se borner à un déblaiement, l'évêque Bernoin ne jugea pas que le sous-sol fût suffisant pour honorer un grand martyr, il construisit une église spéciale qu'il dédia à saint Étienne et à saint Jean, puis il y transporta les restes de saint Andéol pour les exposer sous le maître-autel [1]. Telle est la pensée qui a donné naissance à l'église Saint-Étienne. Il suit de là que Bernoin ne peut être considéré comme le constructeur de la crypte et qu'il faut remonter dans les siècles antérieurs pour en trouver l'architecte, puisqu'il n'y avait plus de raison pour l'édifier après le départ des reliques au IXe siècle.

Nous n'avons pas de procès-verbal de reconnaissance des découvertes faites par Bernoin dans le sous-sol de l'église de Saint-Polycarpe, cependant nous avons lieu de croire que le monument renfermait plusieurs tombeaux, notamment celui de Tullia. L'exaltation des reliques et leur exposition à l'étage supérieur n'entraînait pas nécessairement la translation du sarcophage : il est arrivé plus d'une fois que les cryptes sont demeurées dépositaires du monument funéraire [1] du personnage pour lequel elles avaient été érigées, afin de conserver le courant de dévotion qu'elles avaient provoqué. Les tombeaux découverts par Bernoin sont restés sans doute dans leur position primitive comme un mémorial de l'authenticité des reliques jusqu'à l'époque où les travaux d'agrandissement de l'église Saint-Polycarpe obligèrent la fabrique à enterrer la descente de la crypte sous des remblais. On sait, en effet, qu'au XIVe siècle, on allongea le chevet de deux travées nouvelles au niveau du sanctuaire élevé au XIe siècle; il en résulta un autre travail indispensable, l'exhaussement de la nef, et, dans des opérations successives de nivellement, la confession de Saint-Andéol, ou tout au moins son accès, disparut. Supposer que le tombeau fut, *alors seulement*, transféré à son tour à l'église Saint-Étienne, appelée depuis lors Saint-Andéol, et placé sous le maître-autel ou par derrière, est une conjecture très admissible. Il y était encore au moment de la Révolution, mais il subit des déplacements comme bien d'autres. Quand Millin passa

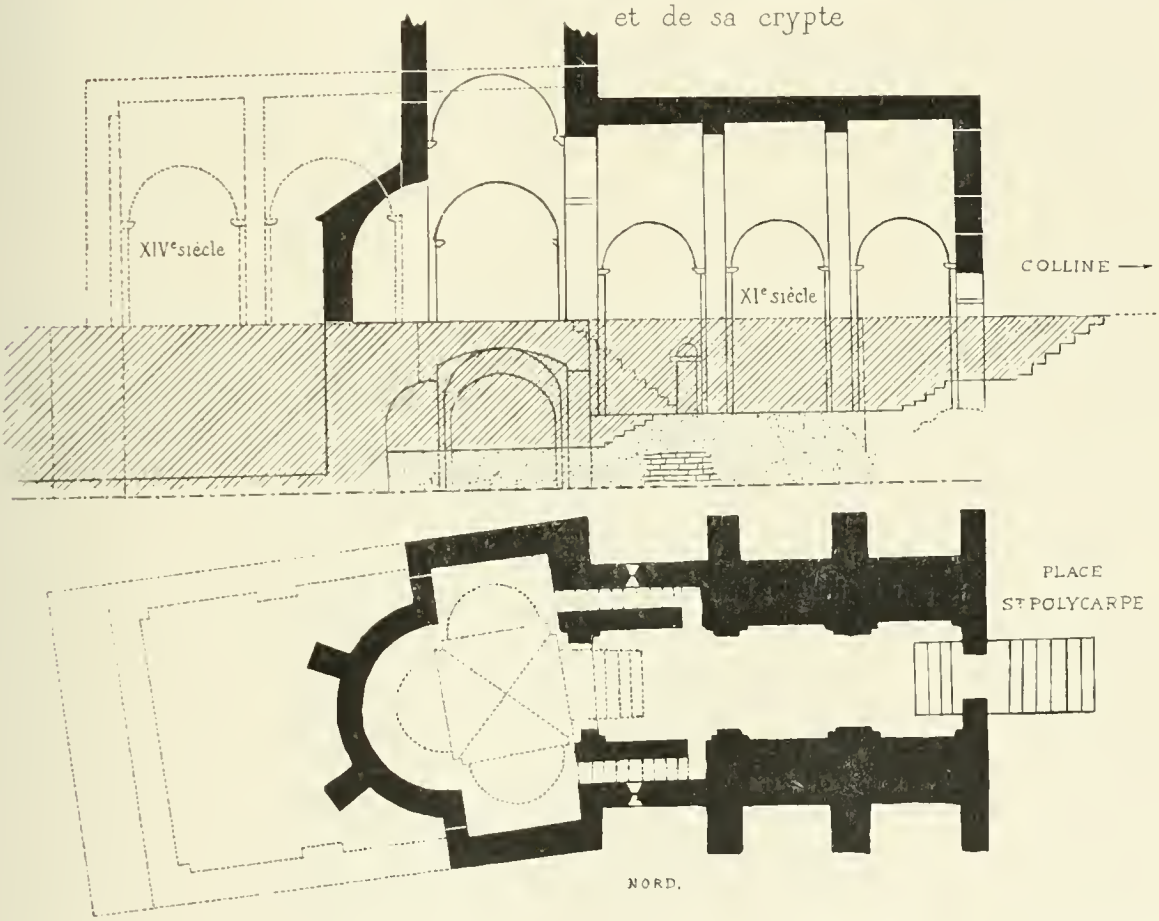
1. Marquet, curé de Bourg-Saint-Andéol, *Notice historique sur l'église paroissiale*, in-4° de 46 pages.

1. C'est le cas de l'église de Saint-Philibert de Grandlieu.

à Bourg-Saint-Andéol, en 1808, il le trouva dans le bas de la nef [1].

J'invoquerai un dernier argument à l'appui de mon opinion sur le privilège que conserva l'église de Saint-Polycarpe de montrer le sarcophage de saint Andéol aux pèlerins, et de célébrer sa mémoire : c'est de près, et il a démontré par la forme des majuscules, les insertions de lettres et les inégalités, qu'elle devait être du Xe siècle, au plus tard. Dans tous les cas, que sa rédaction soit du temps de Bernoin ou postérieure, il suffit qu'elle ait été imaginée là pour que nous osions soutenir que le tombeau du saint n'avait pas quitté l'église et y demeura jusqu'au XIVe siècle.

PLAN DE L'ÉGLISE S^T-POLYCARPE, BOURG-S^T-ANDÉOL (ARDÈCHE)
et de sa crypte



Il faut bien croire aussi que le tombeau de Tullie se trouvait à proximité du précédent : car autrement on ne s'expliquerait pas comment le peuple pût conserver le souvenir de cette pieuse femme sans la vue d'aucun témoignage sensible. Les historiens du pays ont constaté que les pèlerins la présence d'une inscription qui pour nous vaut l'attestation d'un culte permanent. Dans le mur de l'escalier septentrional qui montait de la nef au chœur, on a relevé un graffite en caractères carolingiens portant ces mots : *Sce Andeole, intercede pro nobis.* M. l'abbé Paradis a examiné l'inscription

1. *Voyage dans les départements du Midi*, t. II, pp. 121, 122.

fréquentant l'église de Saint-Polycarpe croyaient à l'existence d'un sous-sol qu'ils appelaient *la crota* de la bienheureuse Tullie et invoquaient une *sainte Roumaine* (1).

Résumons-nous maintenant pour préciser notre pensée : au point de vue de l'étude des habitudes ecclésiastiques et de l'esprit de conservation qui animait nos ancêtres, nous ne pouvons pas signaler d'édifice plus curieux et plus instructif que cette église de Saint-Polycarpe, augmentée de son *martyrium*. Voici, en effet, comment s'établit la succession des phases de sa construction : son noyau est un édicule d'une forme particulière qui peut être contemporain des plus anciens monuments de la Rome chrétienne, construit évidemment pour loger un tombeau et qui devait être à double étage pour les nécessités du culte qui se pratiquait toujours au dessus des reliques. Par suite du développement de sa renommée, il fut englobé dans le sanctuaire d'une basilique mérovingienne dont nous ne connaissons pas l'architecture, mais dont nous soupçonnons l'importance par le fait de l'enfouissement qui s'est produit, au VIIIe siècle, sous l'amoncellement de ses ruines. Privée de son tombeau au IXe siècle, la crypte ne demeura pas moins en vénération et fut utilisée au XIe siècle comme sous-sol d'un sanctuaire très surélevé auquel on accédait par un escalier de 12 marches.

La différence d'âge qui existe entre la confession et l'édifice du XIe siècle s'accuse par une déviation d'axe qui trahit une soudure évidente. La pente de la colline sur laquelle s'élevait le nouvel édifice étant très rapide dans la direction est-ouest, qui était celle de l'axe principal, le niveau du dallage de la nef se trouvait à quatre marches au-dessous du seuil de la porte principale et à sept marches au-dessous de la place ménagée devant ce portail. Le profil de la nef offrait donc l'aspect d'une cuvette. Un jour vint, au XIVe siècle, où le chevet parut trop court pour la célébration des offices. Au lieu de raser ce qui existait, on construisit à l'Orient deux nouvelles travées au niveau du chœur et on fit disparaître tous les escaliers intérieurs en remblayant toute la nef pour avoir un seul niveau d'un bout à l'autre. Après tous ces travaux, la crypte fut enterrée dans le dallage uniforme établi sur toute la superficie, le relief du sanctuaire qui annonçait sa présence fut effacé, mais sa structure n'eut pas à souffrir de cet enfouissement, puisque, vers le milieu du XIXe siècle, un des savants du pays a pu la remettre au jour et nous révéler tous les traits de son architecture qui n'a rien de commun avec les constructions du moyen âge.

Il nous reste à souhaiter que les archéologues viennois s'intéressent à ce curieux monument de nos origines chrétiennes et déploient tout leur zèle pour l'isoler des constructions profanes qui le déparent, et recherchent les moyens de le conserver pour servir de base aux études archéologiques.

Léon Maître.

1. Mirabel, *Ibid.*, p. 104.

L'église de l'ancien prieuré de St-Séverin en Condroz[1].

Il existe en Belgique, dans le bassin de la Meuse, une série d'églises de paroisses rurales, anciennes abbatiales ou collégiales, datant des XIe et XIIe siècles, qui méritent d'être tirées de l'indifférence et de l'oubli. Sans atteindre ni l'importance architecturale, ni les dimensions des églises romanes de Liége, Soignies ou Nivelles, elles présentent cependant un intérêt indéniable au point de vue de l'histoire générale de l'architecture du pays. Quelques-unes se distinguent par une physionomie propre, nettement caractérisée. Il ne serait pas possible d'expliquer cette originalité, — conséquence fréquente des influences agissant aux débuts d'une fondation pieuse, — sans examiner au préalable les origines et les liens de dépendance de la communauté nouvellement établie, à laquelle est confié le soin de construire et de desservir l'église.

Phot. A. Schellekens.

Église de Saint-Séverin. — Chevet.

L'étude de ces édifices sera donc parfois compliquée de celle de l'introduction d'éléments exotiques importés par des moines appelés d'une autre région ou par des maîtres-d'œuvre recrutés ailleurs et venant appliquer ici leurs théories. En archéologie, la recherche de ces facteurs est d'importance capitale.

L'église de St-Séverin en Condroz est

1. Commune du canton de Nandrin, province de Liége.

l'un des monuments les plus remarquables parmi ces édifices de second ordre des bords de la Meuse ; d'abord par son architecture et sa décoration, de loin supérieures à celles des autres monuments de même nature, puis en raison de certaines dispositions particulières inusitées dans le pays et empruntées au style de la Bourgogne.

Située au milieu des plaines du Condroz, d'accès assez difficile par suite de son éloignement des grandes voies de communication, elle n'a pas été l'objet d'une monographie, si l'on excepte une courte notice plutôt pittoresque, parue en 1857 dans la *Gazette de Liége* (1). Depuis, M. H. Rousseau lui consacra quelques lignes pour éveiller l'attention des pouvoirs et signaler l'urgence d'une restauration (2).

Le prieuré de St-Séverin fut fondé en l'an 1091. On possède de cette année un

Phot. A. Schellekens.

Église de Saint-Séverin. — Intérieur.

acte de donation de l'église de St-Séverin (appelée en ce temps St-Symphorien au Bois) à la puissante abbaye française de Cluny, alors à l'apogée de sa splendeur. La nouvelle fondation devint une dépendance immédiate de ce monastère et les Clunisiens ne tardèrent pas à s'y établir, car dès 1107 le prieuré était constitué. Il devait être occupé par trois moines et un prieur (1).

Les premiers travaux de construction de l'église actuelle doivent remonter à cette époque. Comme beaucoup d'abbatiales bénédictines, à l'instar de Cluny, la tête de l'Ordre, elle était dédiée aux SS. Apôtres Pierre et Paul. Albéron II, évêque de Liége (1136-1145), consacra le maître-autel ainsi que le prouve le sceau de ce prélat retrouvé sur la cassette contenant les reliques de l'ancien autel (3). Il n'y a pas

1. Pour les notions historiques cfr. J. Halkin, *Les prieurés clunisiens de l'ancien diocèse de Liége; IV, le prieuré de St-Séverin en Condroz* (Bull. de la Soc. d'art et d'histoire du diocèse de Liége, t. X, 1896, pp. 177-185), et *Documents concernant le prieuré de St-Séverin en Condroz, de l'Ordre de Cluny.* (Bull. de la Comm. royale d'histoire, 5e Série, t. IV, pp. 165-192.)

1. Publiée séparément sous le titre : *Une perle archéologique, notice sur l'église de St-Séverin en Condroz.* Liége, Demarteau, 1857. (Édouard Lavalleye.)

2. Voy. *Bull. des Comm. royales d'art et d'archéologie*, t. XXXI, 1892, pp. 322-325.

3. J. Halkin, *Les prieurés clunisiens*, etc., ibid., p. 177.

d'autres sources relatives à l'âge du monument, mais cette période d'activité, comprise dans la première moitié du XIIe siècle, est la plus conforme au style ; on peut l'adopter comme date d'origine en l'absence de tout document ou indice architectonique dénotant un arrêt des travaux, suivi d'une reprise subséquente [1].

Le nouvel édifice remplaçait l'oratoire primitif de St-Symphorien, abandonné par les moines, sans doute à cause de son insuffisance comme église monastique où les cérémonies liturgiques des moines nécessitent certaines dispositions dans le plan du chœur conventuel. Peut-être l'ancienne chapelle ne correspondait-elle pas aux idées des Clunisiens en architecture. L'ayant trouvée d'une simplicité par trop rustique, ils jugèrent bon d'élever un monument de meilleure apparence. Celui-ci fut bâti par les moines d'après un plan conforme à sa destination nouvelle et selon les procédés

Phot. A. SCHELLEKENS.

Église de Saint-Séverin. — Façade.

de construction en usage dans la Bourgogne, leur pays d'origine, ou bien sous la direction de maîtres-d'œuvres emmenés avec eux, car il se rapproche davantage des églises romanes de cette contrée que de celles de nos provinces. Son aspect diffère du tout au tout. C'est un type isolé, éveillant immédiatement l'attention par certains caractères du style et de la décoration empruntés à l'étranger. L'élégance et les formes de l'architecture dépassent de beaucoup la simplicité des églises des environs. Elles s'expliquent par les circonstances spéciales de la fondation du prieuré par les moines venus de Cluny.

L'importation par les Clunisiens du style des monuments de la Bourgogne dans d'autres pays, en Espagne notamment, a été mentionnée par le savant archéologue français M. C. Enlart [1]. Il eût été curieux

1. Le style de l'édifice s'oppose d'une manière péremptoire à ce qu'on puisse le dater de l'an 1000, comme le rapporte une tradition.

1. Voy. *Manuel d'Archéologie française*, t. I, p. 205, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, p. 224. — Cf. aussi Dehio und von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, t. I, pp. 389 et 390.

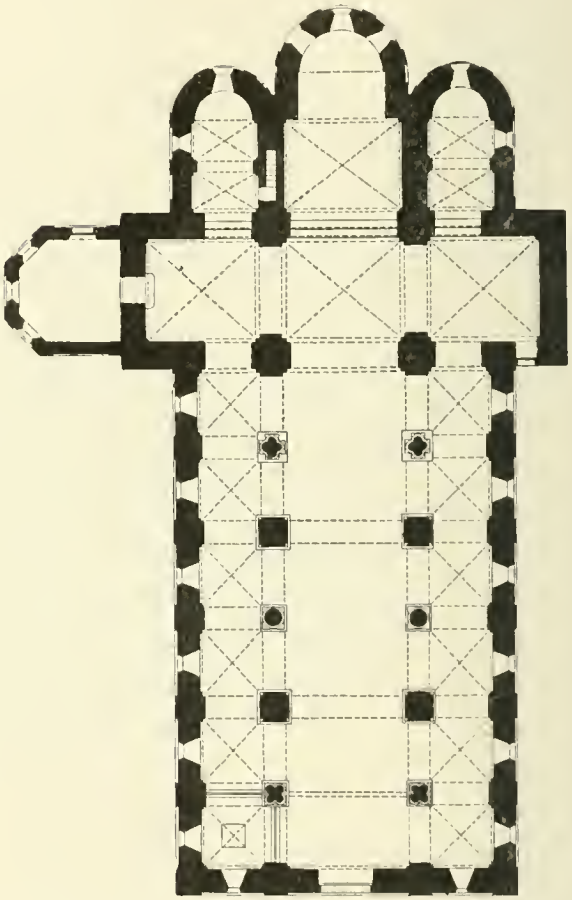
de vérifier l'action architecturale des mêmes religieux en Belgique où quelques monastères de leur dépendance furent fondés. Mais le nombre de ceux-ci resta toujours peu élevé, à peine six ou sept sans grande importance, et à part celle de St-Séverin, les églises de ces filiales disparurent de bonne heure soit par la désaffectation des prieurés, soit par suite d'incendies ou d'autres accidents (1).

Il n'est donc plus permis de formuler une théorie générale en cette matière. Tout au plus la description de l'église de St-Séverin pourra-t-elle révéler quelques éléments d'emprunt aux monuments de la Bourgogne et établir ainsi, dans un cas particulier, l'influence du style de la contrée d'origine de ceux qui présidèrent à la construction de l'édifice.

Restauré de nos jours avec les soins les plus minutieux par l'architecte Langerock, ce beau monument se présente aujourd'hui tel qu'il était au moyen âge, avant les changements apportés à la décoration interne sous l'empire de la Renaissance, et dont la disparition complète s'imposait.

L'église de St-Séverin est bâtie en pierres schisteuses irrégulières de teinte claire de la contrée, dites pierres d'*avône*. Elle a le plan de la croix latine comprenant le chœur et son collatéral, le transept simple, la grande nef avec bas-côtés (2).

La nef compte trois grandes travées rectangulaires, correspondant chacune à deux travées de bas-côté et à deux arcades. Celles-ci reposent alternativement sur de solides piliers carrés, à face en ressaut, et sur d'autres supports variés : dans la première travée, c'est un groupe de quatre colonnettes disposées sur plan cruciforme, dans la seconde une simple colonne, tandis qu'à la troisième travée se rencontre de nouveau un faisceau de quatre colonnettes, mais placées d'une autre manière.



Église de Saint-Séverin. — Plan (d'après M. Langerock).

Tous ces supports sont construits en moellons irréguliers de pierres calcaires grises, d'inégales assises. Les chapiteaux des colonnes et colonnettes sont cubiques; ils portent un astragale à la naissance. Une moulure en forme de doucine, surmontée d'un tore, compose leur base.

Des arcs à large ouverture, faisant office

1. Dom U. Berlière, *Documents concernant les prieurés clunisiens en Belgique*. (Bull. de la Comm. royale d'histoire, 4e Série, t. XVII, pp. 134 et suiv.) — J. Halkin, *Les prieurés clunisiens*, etc., ibid., pp. 155 et suiv. et pp. 228-230.

2. M. Langerock a bien voulu me communiquer le plan et la coupe longitudinale de l'église. Qu'il me soit permis de le remercier ici publiquement.

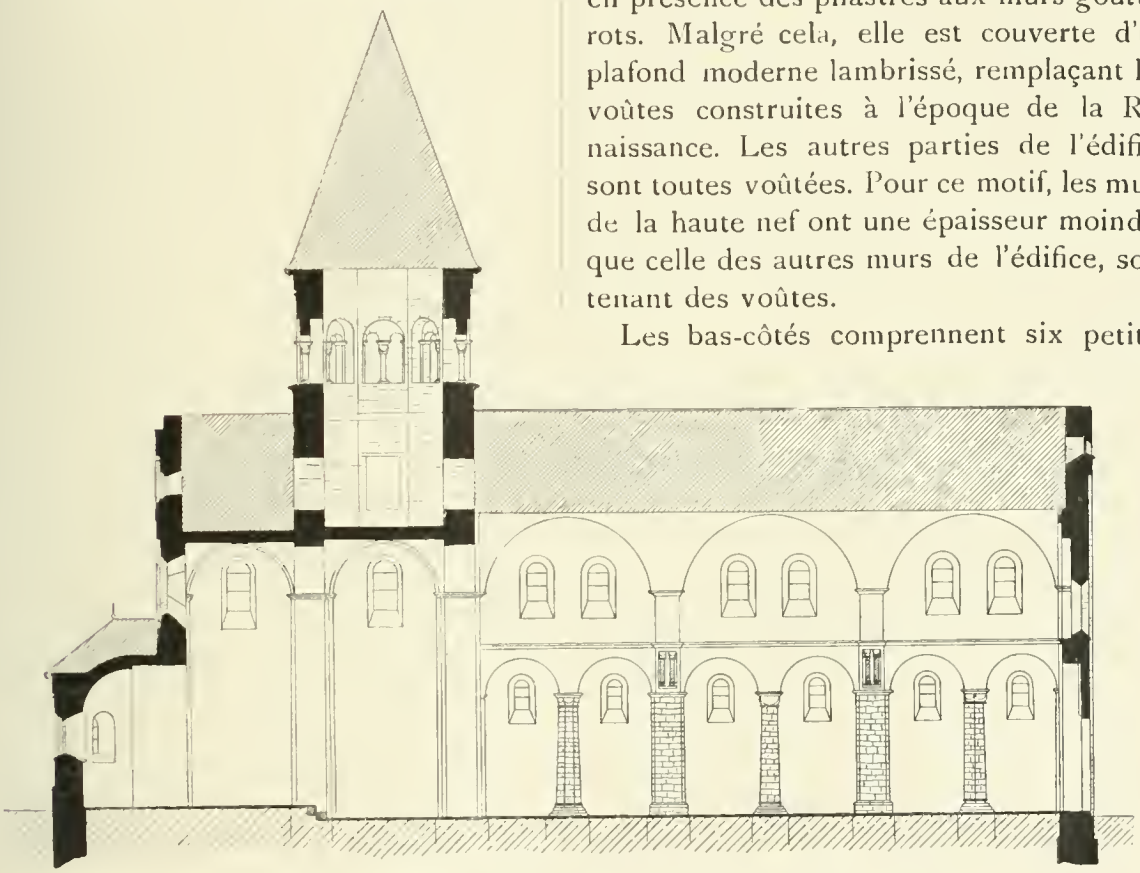
d'arcs de décharge, délimitent à l'intérieur les grandes travées de la nef; ils aboutissent au sommet des pilastres doubles ou composés qui s'élèvent le long des murs gouttérots au-dessus des piliers.

Dans un but purement décoratif, des colonnettes géminées à fût contourné en spirale, chapiteau cubique et base formée de deux tores séparés par une scotie, ont été posées sur un relai établi à la partie inférieure des pilastres.

A hauteur du premier étage un cordon de pierre fait le tour de l'édifice. La haute nef est éclairée par des baies en plein cintre, percées sous les arcs de décharge.

On pourrait croire la haute nef voûtée en présence des pilastres aux murs gouttérots. Malgré cela, elle est couverte d'un plafond moderne lambrissé, remplaçant les voûtes construites à l'époque de la Renaissance. Les autres parties de l'édifice sont toutes voûtées. Pour ce motif, les murs de la haute nef ont une épaisseur moindre que celle des autres murs de l'édifice, soutenant des voûtes.

Les bas-côtés comprennent six petites travées de voûtes d'arêtes légèrement surhaussées et séparées par de larges arcs doubleaux, qui, en se détachant progressivement des panneaux, augmentent l'aspect bombé de la courbure des voûtes. La retombée des arêtes et des doubleaux se fait sur des pilastres doubles, adossés aux murs des nefs latérales. Chaque travée est éclairée par une fenêtre en plein cintre.



Eglise de Saint-Séverin. Coupe longitudinale (d'après M. Langerock).

Le transept, sans collatéral, a trois grandes travées rectangulaires, voûtées d'arêtes avec larges doubleaux. Comme aux bas côtés, les retombées sont reçues sur des pilastres doubles. Chacune des faces des ailes du transept est percée d'une baie romane, à l'exception de la façade méridionale, où la proximité des bâtiments conventuels du prieuré empêchait l'ouverture d'une fenêtre. Au bas du transept nord une nouvelle sacristie a été ajoutée depuis quelques années.

Le sanctuaire se compose d'une travée barlongue, voûtée et éclairée comme celles de la nef transversale, et d'une abside basse, accolée en hors-d'œuvre, où l'on pénètre par une profonde voussure, sur laquelle repose le mur du chevet. Celui-ci est orné d'une grande fenêtre tréflée, produisant par sa situation au fond de l'édifice, une impression très favorable.

A la travée du sanctuaire, répondent deux petites travées dans le collatéral, terminé par des absidioles pareilles à l'abside principale et voûtées, comme celle-ci, en cul-de-four.

L'abside reçoit le jour par trois baies en plein cintre, les absidioles par une seule. Chaque collatéral possède en outre une fenêtre latérale.

A l'extérieur les murs de l'église, sauf ceux des nefs latérales, sont rehaussés d'une série de petites arcatures décoratives, se développant sous les corniches des combles. Elles reposent sur des modillons et, au droit des pilastres intérieurs séparant les travées de la nef, du transept et du collatéral, sur des pilastres extérieurs garnis d'impostes. Des arcs de décharge, correspondant à chaque travée de bas-côté, allègent les murs latéraux. Ils font saillie sur la surface de la muraille et s'appuient sur des pilastres placés au droit de la poussée des arcs doubleaux.

Très simple est la façade du monument, dont la division en trois nefs s'indique à l'extérieur par des pilastres et des arcs de décharge. On remarque deux autres arcs semblables, noyés dans la maçonnerie, le premier au-dessus de la fenêtre à l'Ouest de la grande nef, le second au-dessus de la porte d'entrée, au bas de la façade. L'encadrement de cette porte consiste en deux montants supportant un linteau triangulaire.

Un joli clocher octogonal domine la croisée du transept. A l'étage de la sonnerie, chaque face contient une fenêtre divisée par une colonnette à chapiteau cubique. Sous le comble pyramidal du clocher se prolonge une arcature décorative. Des arcs de décharge, visibles à l'intérieur de la tour, reportent les charges sur les piliers du carré du transept.

Au Sud du transept se trouve le bâtiment conventuel, habité autrefois par les moines et servant aujourd'hui de presbytère. Il fut transformé à l'époque de la Renaissance et ne présente rien de remarquable.

L'église de St-Séverin, on aura pu s'en convaincre par la description, n'offre aucune ressemblance avec les édifices de même classe de la région, parmi lesquels il faut citer comme type, l'ancienne collégiale de Celles (1).

D'abord l'aspect de ces deux monuments, à l'extérieur et à l'intérieur, diffère absolument. A St-Séverin, l'architecture atteint une certaine élégance; elle est rehaussée de quelques motifs de décoration qui font complètement défaut à Celles et ailleurs. Ensuite, par leur plan et leur structure, les absides de St-Séverin, accolées en hors-d'œuvre aux murs plats du chevet, se rapprochent de celles de l'ancienne abbatiale de Cluny et d'autres églises de Bourgogne.

A Celles par contre, l'abside principale l'emporte de beaucoup par ses dimensions sur l'absidiole de St-Séverin. Elle forme vraiment le prolongement de la grande nef dont elle atteint à peu près l'élévation, et

1. Commune du canton de Dinant, prov. de Namur. On peut comparer à Celles l'ancienne église du prieuré d'Hastière. V. *Revue de l'Art chrétien*, 4e série, 1904, t. XV, pp. 377 et suiv. Le plan de Celles est reproduit par De Bruyn, *Architecture religieuse*, t. II, p. 62. Cfr. aussi Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e éd., t. I, p. 348.

les baies, au lieu d'être placées à hauteur d'appui comme à St-Séverin, occupent la partie supérieure du mur circulaire.

Le transept donne lieu à une autre observation. Dans la plupart des monuments romans de la Meuse, les ailes du transept n'atteignent pas la hauteur de la grande nef et leur comble vient par conséquent buter contre les murs goutterots de la nef. Il n'en est pas ainsi à St-Séverin. Ici, l'élévation du transept égale celle de la nef.

Des voûtes d'arêtes se voient à St-Séverin partout sauf à la grande nef : ailleurs les églises sont couvertes de plafonds lambrissés ou de charpentes apparentes ; seuls la crypte et l'étage inférieur de la tour sont voûtés. Le clocher octogonal à la croisée du transept, signalé comme une caractéristique du roman bourguignon [1], ne se rencontre pas dans les églises romanes de la Meuse. Il est remplacé par une grande tour carrée, à l'Ouest de la nef et parfois par un clocheton carré sur la croisée.

On pourrait peut-être considérer les colonnettes décoratives des pilastres comme un souvenir des colonnettes triples occupant la même place à Cluny, et des pilastres garnis de cannelures qui se retrouvent dans quelques églises de Bourgogne [1].

Enfin, la variété des supports, le nombre des arcs de décharge, l'usage de bandeaux intérieurs et la multiplicité d'arcatures décoratives, sont les indices de recherches et d'études dans la conception du plan. Celles-ci ne pouvaient avoir pour objet les monuments de la région, puisqu'ils sont tous différents et que leur style est beaucoup moins développé. C'est donc à l'étranger que les maîtres-d'œuvre ont pris leur modèle et comme l'église de St-Séverin montre certaines analogies avec les monuments religieux de la Bourgogne, d'où venaient les fondateurs, on peut en conclure qu'ils ont construit, sur les bords de la Meuse, un édifice conformément au plan, aux traditions et aux procédés architectoniques de leur pays d'origine.

L'hypothèse d'une influence étrangère à St-Séverin s'était fait jour plus d'une fois, mais personne n'avait entrepris des recherches tendant à vérifier cette supposition. Il m'a paru utile de faire connaître le résultat de quelques études faites dans ce but.

Adrien Schellekens.

1. Anthyme Saint-Paul, *Viollet-le-Duc et son système archéologique.* (*Bulletin monumental*, t. 46e, 1880, p. 731.) — C. Enlart, *Origines*, etc., p. 252.

1. Dehio und von Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, t. I, pp. 388-391 et atlas pl. 138 et 139.

L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

STYLE BYZANTIN.

BIBLIOGRAPHIE.

Ducange, *Constantinopolis Christiana*, 1680.

Ciampini, *De sacris artificiis a Constantino Magno constructis.* Rome, 1693.

L. Haghe, *Aya Soffia, Constantinople, as recently restored.* Londres, 1852.

Gasp. Passati, *Description historique de la Mosquée impériale de Sainte-Sophie.* 2 vol. in-fol. Londres, 1852.

Ch. Texier et Popplewel, *Architecture byzantine.* In-fol. Londres-Day, 1864.

Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin.* Paris, 1900. — *Les églises byzantines de Constantinople.* Odessa, 1886.

L. Gayet et Ch. Evrard, *L'art byzantin, son architecture et sa décoration.* In-folio. Venise.

Bayet, *L'art byzantin.* In-8°. Paris, Quantin.

» *Recherches sur l'histoire de la peinture et de la sculpture en Orient*, 1879.

Duchesne et Bayet, *Mission en Macédoine.*

Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins.* Paris, 1882.

Ch. Diehl, *Études byzantines.* In-8°. Paris, Picard, 1905.

» *La civilisation byzantine au VIe siècle : Athènes et la fin de paganisme. — Ravenne. L'art byzantin au VIe siècle* (*Bull. hebd. des cours et conférences*, 1895).

» *L'art byzantin dans l'Italie méridionde.* Paris, 1894.

» *Justinien et la civilisation byzantine au VI siècle.* (*Revue historique*, 1896). In-4°. Paris, 1901.

» *Ravenne (collection de villes d'art célèbres).* Paris, 1903.

» *Ravenne. Étude d'archéologie byzantine.* In-4°. Paris, 1886.

W.-R. Lethaby, *L'art du moyen âge.* Londres, Duckwort, 1904.

Kahn, *Ravenna*, 1869.

Quast, *Die Altchristliche Bauwerke von Ravenna*, 1869.

Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, 1842.

G. Schlumberger, *Mélanges d'archéologie byzantine.*

» *L'épopée byzantine*, 1895. In-8°. Paris, Leroux.

Hubsch (trad. de Guerber), *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne.* Paris, 1866.

Unger, *Quellen der Byzantinischer Kunstgeschichte.* Vienne, 1878.

Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinople.* Berlin, 1854.

Ongania, *L'art byzantin-italien. Collection des modèles d'ornements.* (Venise.)

D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople.* In-fol. 30 pl. Vienne, 1880.

A. Gosset, *Les coupoles d'Orient et d'Occident.* In-4°. Paris, libr. centr. des Beaux Arts.

G. Millet, *Monuments de l'art byzantin.* I, *Monastère de Daphni*, II. *Monuments de Mistra et d'Athos.* In-4°, Paris, Leroux.

A. Michel, *L'art byzantin dans l'Histoire de l'art.* Paris, Colon, 1905.

Strzygowski, *Orient oder Rome. — Byzantinische Denkmaler, — KleinAsien.*

J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople. — Sainte-Sophie, le forum Augustaeon et l'Hippodrome, au Ve siècle.* Paris, Didron, 1861.

Brunet de Presle, *La Grèce depuis la conquête romaine.*

Barbier et Meynard, *Les châteaux des Croisés en Syrie*, 1897.

Melch. de Voguë, *L'architecture civile et religieuse du I au VIIe siècle dans la Syrie centrale.* 2 vol. in-4°, 1860.

» *Les Églises de la Terre Sainte*, 1860.

Laurent, *Les églises du Péloponèse* (Monuments Piot, 1902).

Perdrizet, *Les églises de la Thrace* (Monuments Piot, 1902).

Collection des monuments de l'art byzantin, publiés sous la direction de MM. Schlumberger et Millet.

COUP D'ŒIL D'ENSEMBLE.

L'empereur Constantin transporta vers l'an 330 son gouvernement sur les rives du Bosphore et fonda la capitale qui porte encore son nom, et qui, remplaçant l'antique Byzance, était destinée à être le centre de la civilisation chrétienne et de l'art qui, dans le monde romain, succède à l'hellénisme. De Constantin à Justinien, une lente élaboration combina les éléments de cet art, formé des traditions romaines rajeunies par les procédés orientaux. Celui-ci atteignit son apogée au VIe siècle sous l'empereur Justinien, dont le règne fut marqué par des travaux d'utilité publique considérables et par l'érection de monuments superbes. Procope a composé un ouvrage en six livres consacré aux édifices élevés par

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, p. 22.

cet empereur. Parmi ceux qui subsistent il faut citer les citernes de Constantinople et sa triple enceinte de murailles; d'autre part les églises de Saint-Serge et de Saint-Irène à Constantinople, le monastère du Sinaï, les églises de Saint-Démétrius et de Sainte-Sophie de Salonique, et par-dessus tout la merveille de Sainte-Sophie de Constantinople.

Le règne de Justinien marque le moment où l'art a trouvé sa formule nouvelle et définitive ; où, comme l'a dit M. Choisy ([1]), « toutes les méthodes de construction sont fixées, tous les types d'édifices se sont produits... Le plan polygonal, indiqué dans les écrits d'Eusèbe et de Grégoire de Nazianze, se renouvelle à Saint-Serge et à Saint-Vital ; le plan en basilique se retrouve à l'église de la Mère de Dieu à Jérusalem ; le plan en croix à cinq coupoles apparaît lors de la construction de l'église des Saints-Apôtres ; la belle disposition de Sainte-Sophie de Constantinople se révèle ; et enfin Sainte-Sophie de Salonique nous offre le type de ces églises à coupole centrale, dont toutes celles de l'Athos et de la Grèce ne sont que des variations. »

Après Justinien la querelle des iconoclastes ralentit et troubla le développement de l'art byzantin. Mais les empereurs et en particulier Téophile (829-842) provoquèrent de la fin de IXe au commencement du XIe siècle une renaissance dont malheureusement on n'a conservé que quelques monuments de second ordre, tels que l'église de Saint-Théodore Tiron (Xe siècle), Pantocrator, Pammakaristos (XIIe siècle) de Constantinople, l'église des Saints Apôtres de Salonique et celle de Daphni près d'Athènes.

1. V. Choisy. — *L'Art de bâtir chez les Byzantins.* — V. Diehl, *Études byzantines*, p. 160.

La prise de Constantinople par les Croisés (1204) porta le coup de mort à la civilisation de l'empire d'Orient. Son art continua à briller dans ses produits purement décoratifs, mais en architecture son développement fut interrompu, pour ne reprendre son évolution que sous l'Islam.

INFLUENCES ORIENTALES.

Les monuments orientaux offrent des ressemblances frappantes avec ceux d'Occident à l'époque romane : la suppression de l'atrium, l'emploi de la voûte, l'établissement d'un porche flanqué de deux avant-corps en forme de tours, l'usage de piliers cantonnés de colonnes engagées, l'emploi du presbytérium devant l'abside, la fréquence de baies géminées sous une arcade maîtresse, se retrouvent en Syrie, et en Anatolie ([1]). Viollet-le-Duc et M. de Voguë ont expliqué ces analogies par les croisades. Selon M. Strzygowski, c'est dès le Ve siècle que ces formes passèrent en Occident, par le canal de Ravenne, de Milan ou de Marseille, qui étaient en rapport avec l'Asie Mineure. C'était aussi la pensée de L. Courajod. M. Enlart estime que ces analogies peuvent s'expliquer en grande partie, en dehors de toute imitation, par l'identité des programmes aboutissant à une même solution, dans des conditions de milieu anologues (?).

Origines asiatiques.

Byzance hérita des vieilles civilisations orientales, dont la Perse sassanide avait recueilli et en quelque sorte condensé les procédés architectoniques.

D'autre part, l'art arabe se combina ultérieurement avec l'art byzantin ([2]).

1. L'ancienne Asie-Mineure.

2. M. Euting, professeur à l'université de Strasbourg, a découvert dans le pays de Moab le palais de Méchatta, construit par un prince de la dynastie des Ghassanides,

Les palais de Firouz-Abad et de Sarvistan (IIIe siècle) ont de vastes salles couvertes de coupoles sur encorbellement. Le palais de Ctésiphon et d'autres monuments de la Perse aux VIe et VIIe siècles offrent des exemples des mêmes procédés.

La Syrie avait hérité des procédés sassanides. M. Melch. de Voguë et, après lui, M. Strzygowski (1) ont démontré le rôle prépondérant de la Syrie dans la formation de l'art chrétien ; ce dernier archéologue étend le rôle à l'Asie-Mineure.

Des études récentes des monuments chrétiens de l'Anatolie, notamment les explorations de MM. Smirnov et Crowfort (2), ont ajouté des notions nouvelles aux données fournies par les travaux de M. de Voguë.

M. Strzygowski pense que plusieurs des nombreuses églises de l'Asie-Mineure datent d'une époque, sinon préconstantinienne, du moins comprise entre Constantin et Justinien et il va jusqu'à avancer que ce n'est pas à Rome, mais en Asie, qu'il faut chercher le type primordial du temple chrétien (3).

On constate en Asie-Mineure quatre types de monuments chrétiens.

a) Des basiliques tout en pierre, voûtées, précédées non d'un atrium, mais d'un vestibule ouvert entre deux tours, à l'abside isolée, avec arcades en fer à cheval (exemple : Bin-Bir-Kilissé), analogues d'ailleurs à ce qu'on trouve en Tunisie.

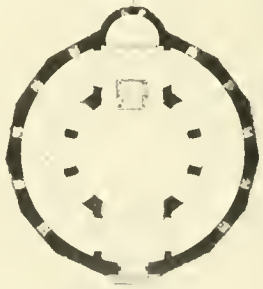
b) Des édifices de forme octogonale à coupole, existant dès le IVe siècle (Bin-Bir-Kilissé, Wiranschehr).

c) Des *basiliques à coupole* à nef longitudinale, avec bas-côtés à tribune (Kodja-Kilessé, Adalia). Sainte-Sophie de Salonique se rapporte à ce type.

d) Des églises en croix grecque inscrite dans un rectangle avec coupole à la croisée (mosquée de Firsandyn, ancienne église chrétienne en ruines de Tschauly-kilissé).

Selon M. Dhiel (1), il ne paraît pas démontré que ces différents types ont passé de l'Asie-Mineure à Byzance. Le centre de l'empire d'Occident prit à un certain moment la direction de l'art, et il a pu y avoir réciprocité dans les influences. Toujours est-il que l'Asie-Mineure a joué un rôle originel important. Les savants sont d'accord pour reconnaître que les systèmes d'architecture particuliers aux trois régions les plus importantes de l'Orient hellénistiques (Égypte, Syrie, Asie-Mineure), se rencontrent à Constantinople pour former la nouvelle architecture qu'on appelle byzantine.

Quoi qu'il en soit, on a trouvé en Anatolie des basiliques en pierre d'un type original,



Derbe-Bin-Bir-Kilissé, d'après Hubsch.

conformes aux indications données au IVe siècle par une lettre de Grégoire de Nysse. Ce sont des édifices à plan octogonal, à

qui serait le premier monument byzantin combiné avec l'art arabe. Sa décoration est d'une extrême finesse et d'un grand charme. (*V. Bull. archéol. du Comité des travaux historiques*, année 1903 — 3e liv.)

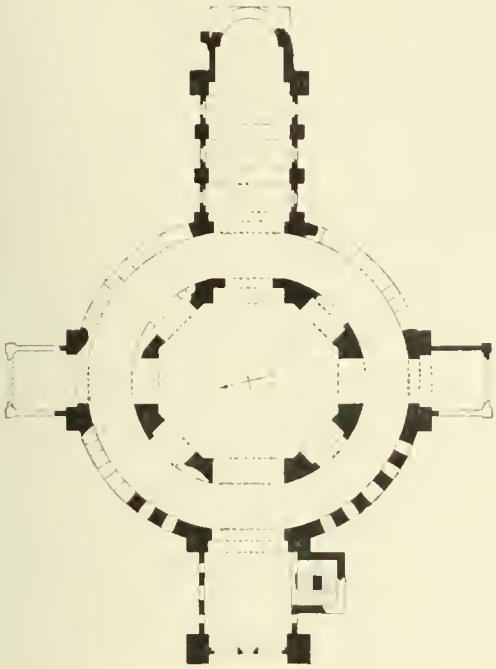
1. V. Strzygowski, *Communication au Congrès des Orientalistes en 1897. — Orient oder Rom.*

2. Recherches de Crowfort, de la *Société scientifique* de Prague, de l'expédition allemande, de l'expédition américaine de A. C. Butler.

3. V. W. R. Lethaby, *L'art du moyen âge.* — Ch. Bayet, *L'art byzantin*, p. 11.

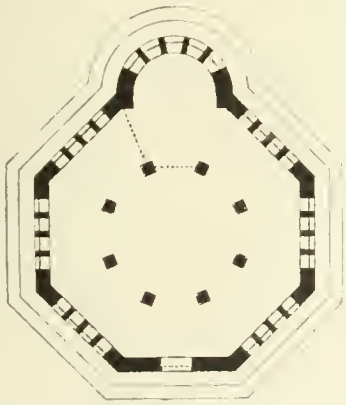
1. Ch. Dhiel, *Études byzantines*, Paris, Picard, 1905.

bas-côtés ronds surmontés parfois d'une tribune, couronnés d'une coupole sur tambour. Les plus anciens sont les octogones de Binbir-Kilissé (c'est-à-dire les *Mille et une*



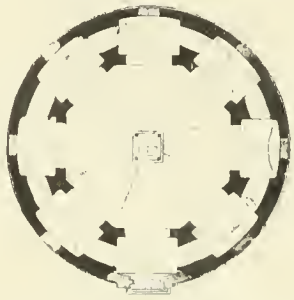
Octogone oval de Wiranschehr, d'après O. Puchstein.

églises) et de Wiranschehr. Ce dernier édifice est précédé d'un portail, et devant son abside est interposé un chœur profond.



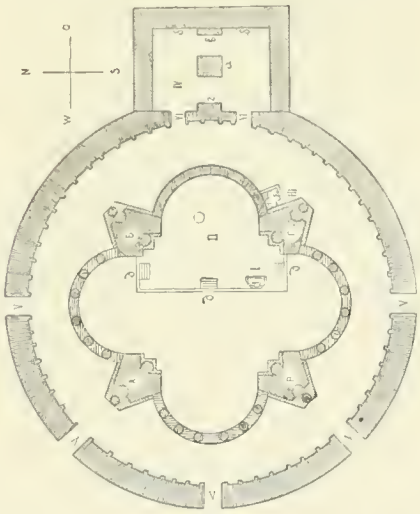
Octogone d'Isaure, d'après Fritz Knoll.

Ainsi plusieurs de ces églises se rapprochent du plan basilical. Remarquons, avec M. Diehl, que le dispositif est précisément celui du mausolée de Dioclétien, devenu la cathédrale de Spalato. Ce type de rotonde se retrouve plus tard dans le martyrion d'Isaure (dénué du tribune) et dans l'octogone d'Hiérapolis. Le plan se développe



Octogone d'Hiérapolis, d'après Hubsch.

d'une manière curieuse dans l'église Saint-Grégoire d'Etschmiadsin, bâtie en 650. Nous reviendrons sur ses dispositifs remarquables, comportant des hémicycles à ar-



Église de Saint-Grégoire d'Etschmiadsin, d'après M. Strzygowski.

cades, et qui semblent apparentés aux octogones d'Aix-la-Chapelle et de Ravenne.

A côté de ce type se présente celui en croix grecque inscrite dans un rectangle, avec coupole sur la croix, dont l'église patriarcale d'Etschmiadsin fournit un exemple typique, et dont les prototypes en Anatolie

se voient dans les ruines de Tschauly-Kilissé, et à la mosquée de Firsandyn. Au même type se rapporte Saint-Georges d'Esra en Syrie, dont nous reparlerons.

Influence syrienne.

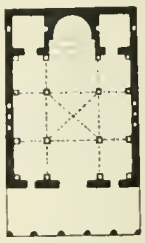
La Syrie, où la vie chrétienne s'était développée dès l'origine, était au IVe siècle un foyer artistique dont le rayonnement s'étendit jusque sur l'Europe. Les travaux de MM. Melchior de Vogüé et Duthoit ont mis en évidence son influence sur la formation du style byzantin et roman.

Ce pays, devenu de bonne heure une province romaine, était couvert de monuments romains construits en belles pierres remarquablement appareillées. Le *prétoire de Mousmieh*, bâti vers l'an 160 par Marc-

Prétoire de Mousmieh. — Vue intérieure, d'après A. Corroyer.

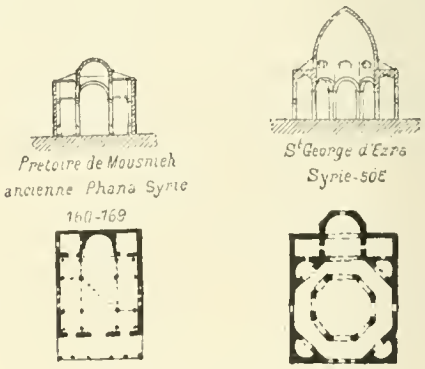
Aurèle, témoigne des ressources nouvelles que les Syriens surent tirer des données classiques : il offre déjà un système de construction extrêmement curieux, basé sur la *croix grecque*, qui va devenir une des caractéristiques du style byzantin.

Son plan est en effet une croix à branches égales inscrite dans un carré ; la croisée était couverte par une coupole quadrangulaire en arcs de cloître. Sur quatre colonnes et huit pilastres sont bandés des arcs doubleaux portant la superstructure des croisillons ; celle-ci est des plus intéressante et caractéristique des procédés syriens ; elle est formée de pseudo-berceaux constitués non par des voussoirs, mais par des dalles partant d'un doubleau au formeret : les angles du carré sont couverts de plafonds plats, et l'abside est singulièrement bien appareillée en cul de four. Nous avons ici une construction extrêmement perfectionnée pour son époque, dont toutes les charges sont admirablement réparties sur une ossature et reportées sur des points choisis.



Prétoire de Mousmieh. — Plan.

Dans le Haouran, partie méridionale de la Syrie qui touche au Nord de la Palestine et dont Damas était la capitale, s'élevèrent, dès la première moitié du IIe siècle, des villes entières, construites complètement en pierre. « Réduits à cette seule matière, dit



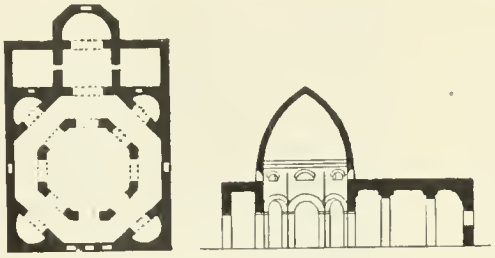
D'après M. A. Gosset.

M. de Vogüé, les architectes surent en tirer un parti extraordinaire en satisfaisant à tous les besoins d'une civilisation avancée. Cette nécessité toute matérielle, en excitant leur sagacité et leur savoir, leur fit trouver des principes nouveaux. Ainsi l'*arc*,

seule combinaison capable de relier à l'aide de pierres deux supports éloignés, devint le principal élément de la construction ; des séries d'arcs parallèles supportant les dalles du plafond servirent à couvrir la plupart des salles ; quand l'espace à couvrir était trop grand pour porter la longueur des dalles ordinaires, on eut recours à la *coupole*. On conçoit les profondes modifications que l'introduction de ces éléments apporta à l'art de bâtir ; les arcs, par leur poussée, appelèrent des *contreforts* extérieurs destinés à en contrebalancer l'effet ; il en résulta que l'ensemble des arcs, des dalles et des contreforts forma comme une ossature qui, dans beaucoup de cas, réduisit les murs latéraux au simple rôle de murs de remplissage et permit de donner une grande indépendance aux diverses parties de la construction (1). »

La coupole (2) était en usage dans les édifices religieux dès le troisième siècle de notre ère (3). C'est à l'Orient que la coupole considérée comme *forme* a été empruntée par les constructeurs byzantins. Cependant la coupole syrienne et la coupole du bas-empire byzantin diffèrent. Elles ont même aspect et leur place dans le plan est la même ; mais leur structure les distingue. Les architectes de l'Asie, ayant de grandes pierres à leur disposition, s'en sont servis pour passer du plan carré formé par les piles de support, au plan circulaire de la base des coupoles, en employant de fortes dalles posées en porte-à-faux.

La coupole de *Saint-Georges d'Ezra* en Syrie (515), qui a dix mètres de diamètre, porte sur huit petits encorbellements de pierre étagés (4). Elle couvre un octogone entouré d'un bas-côté à huit pans enfermé dans un carré, que rachètent des niches



Plan. Coupe longitudinale.
Eglise de Saint-Georges d'Ezra en Syrie, d'après M. A. Gosset.

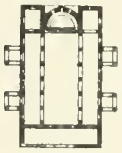
d'angle. L'abside, à cinq pans, est saillante et précédée d'un presbytérium.

Basilique de Tafkha.

Le plan basilical se rencontre également en Syrie. La basilique de Tafkha (Syrie centrale) fut bâtie vers 400, sur les plans des basiliques antiques ; sa superstructure était fort curieuse. Le vaisseau, à trois nefs avec

Église d'Harab-Ech-Chams (VIe siècle).

tribunes, était traversé par une série de murs percés chacun au milieu d'une grande arcade et latéralement de deux étages de petites arcades. Le plafond de la grande nef et des deux étages de collatéraux était formé de dalles (1).



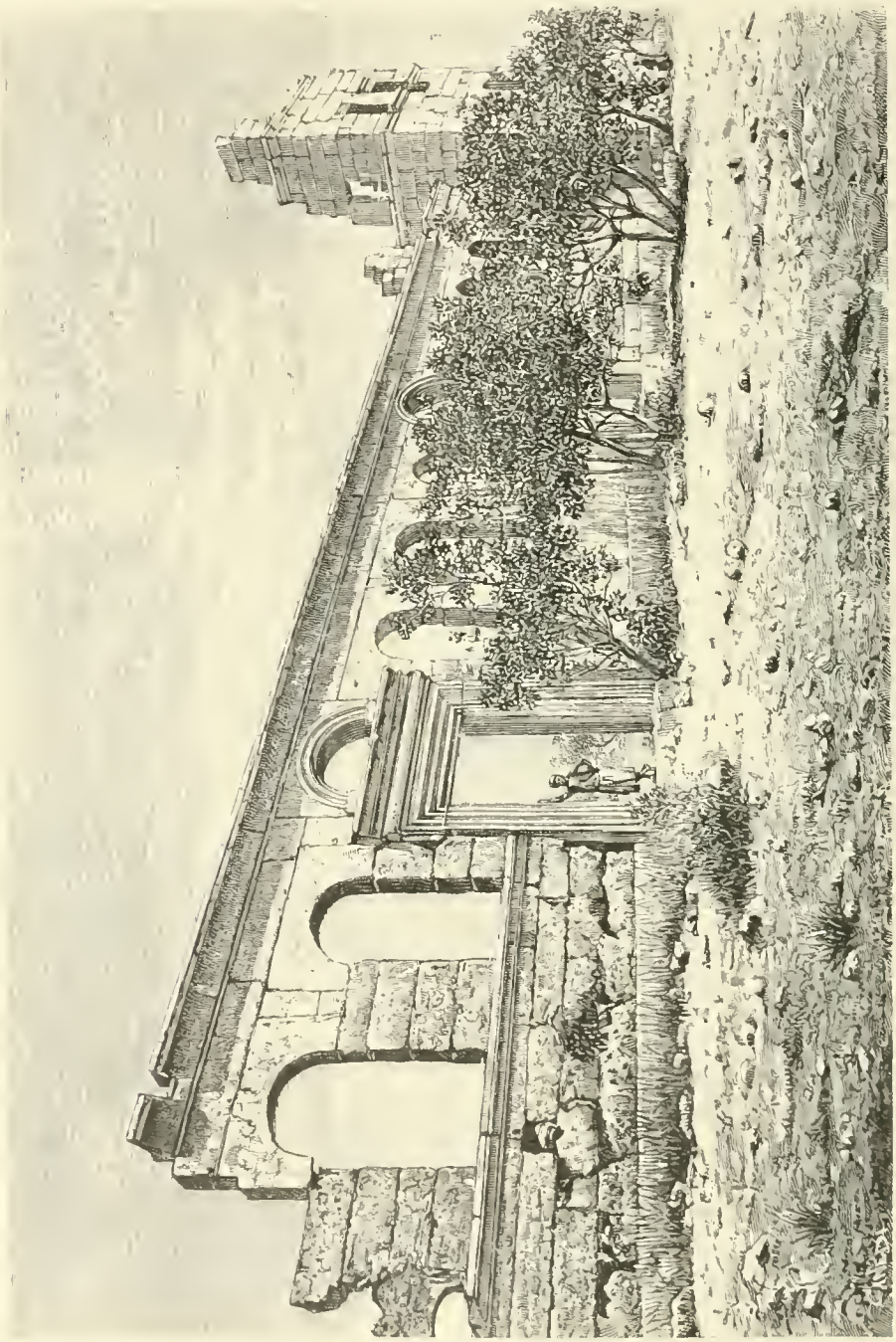
Plan de la basilique de Baquouza (VIe s.)

La chapelle de Bordj-Haïdar et l'église d'Harab-Ech-Chams, toutes deux du Ve siècle, celle de Barad,

1. V. de Vogüé, *L'architecture civile et religieuse de la Syrie Centrale.*
2. Coupole, de *cupula*, coupe (V. *Encyclopédie d'architecture*, t. V, p. 4).
3. V. E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I, p. 25.
4. V. M. de Vogüé, *ouv. cité*, t. I, p. 439, fig. 8.

1. V. Corroyer, *L'architecture romane*, p. 711.

du VIe, celles de Behioh, de Babouda, de Baquouza du VIe, de Tourmaninia, appartiennent déjà à un art savant, qui fait pressentir l'architecture romane [1].

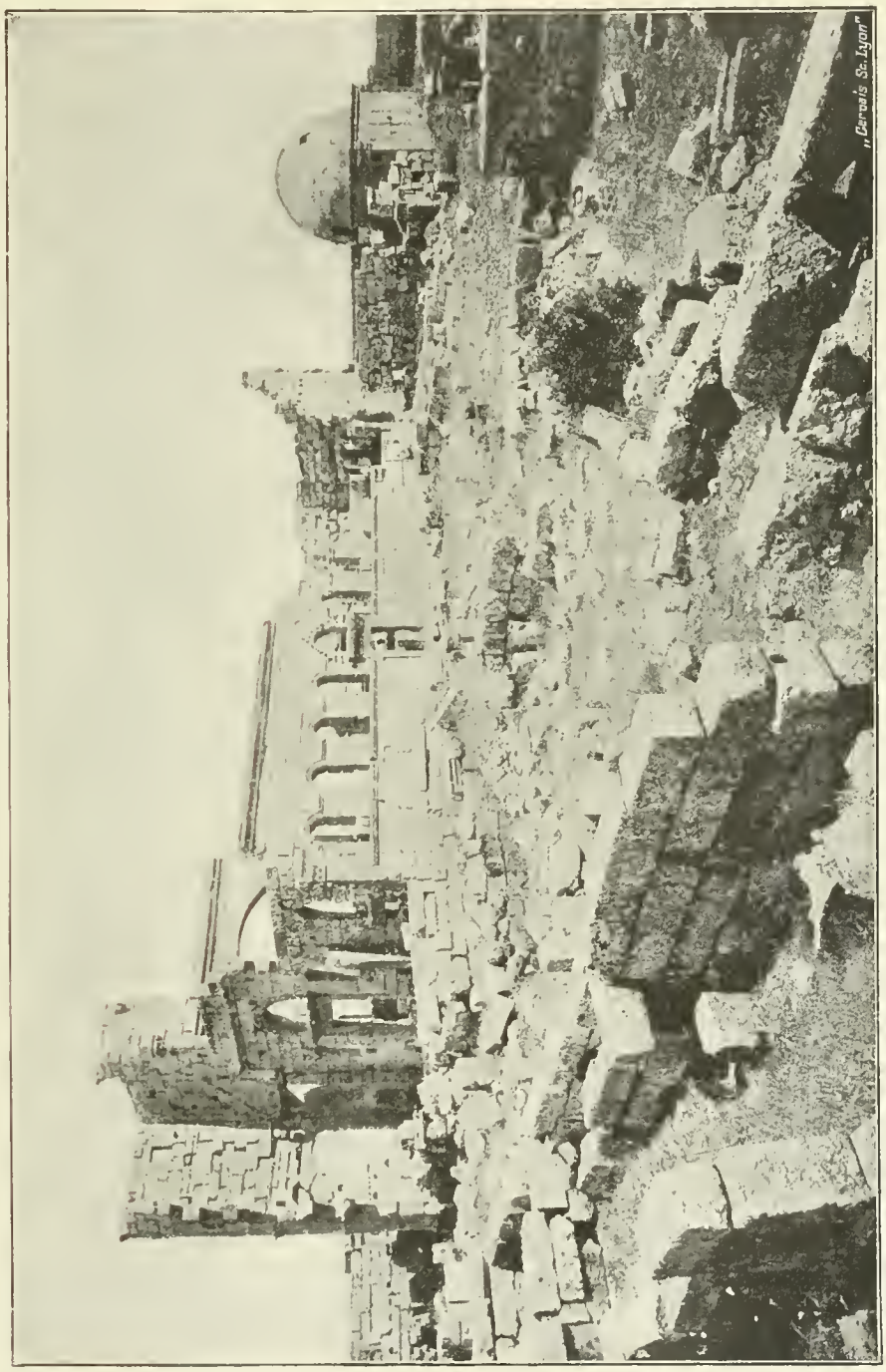


Hass. — Église du IVe siècle.

Elles se distinguent par un appareil puissant, des soubassements largement moulurés, des cordons épais à moulures multiples, de fortes corniches, des frontons classiques [2]. De larges bandeaux forment

1. V. C. Enlart, *Traité d'archéologie française*, t. I, p. 112.
2. Basilique de Saint-Siméon à Quala at Sem'an, église de Behioh, chapelle de Deir Sem'an.

chambranles autour des portes [1] et autour des fenêtres en plein-cintre. Les archivoltes, qui descendent sur les pieds droits, font retour d'équerre et se prolongent horizon-



Roueïha — Eglise du VIe siècle.

talement [2]. Un large vestibule s'ouvre sou-

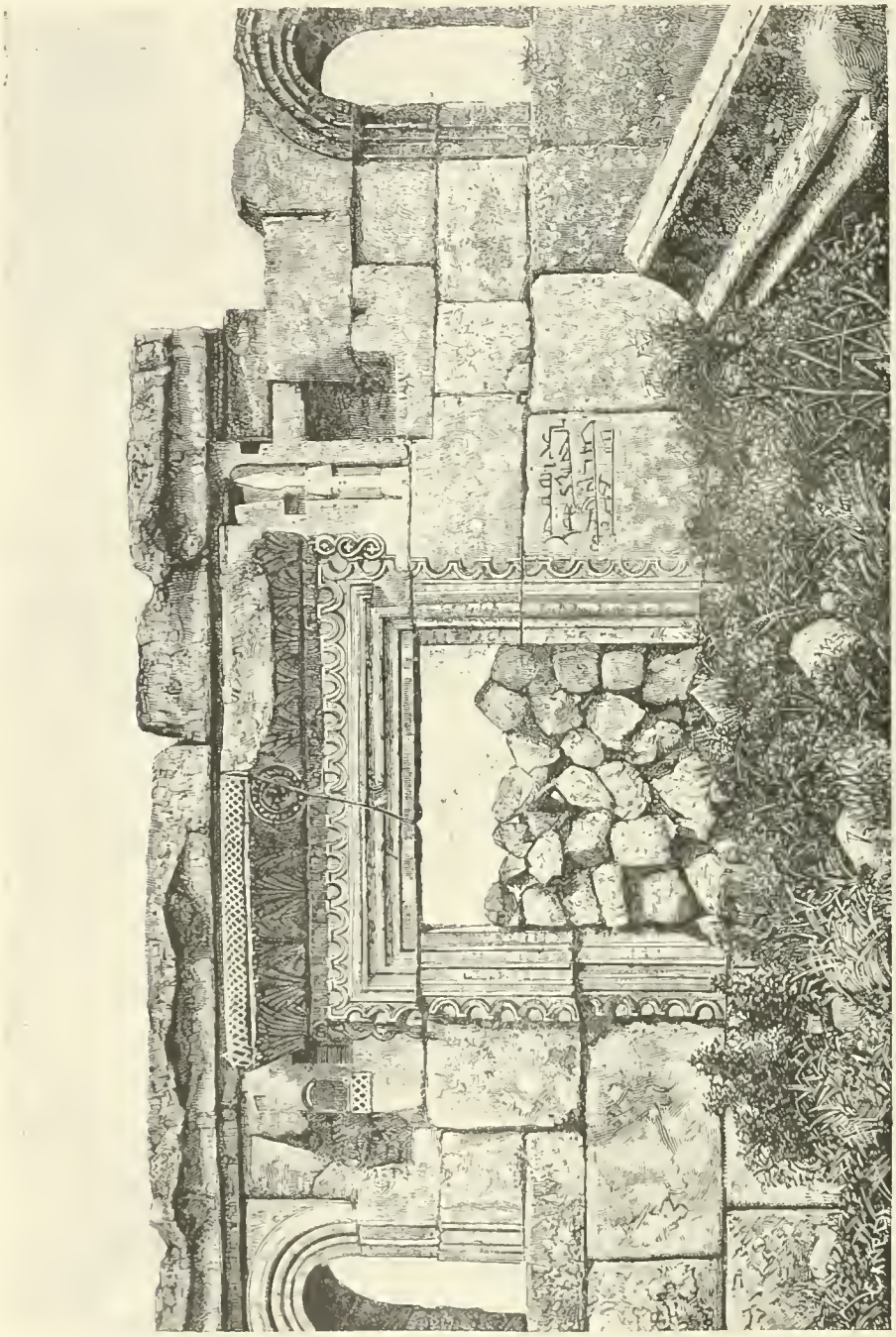
1. Église de Hass (IVe siècle), de Dehhès (VIe siècle), baptistère de Deir-Seta.

2. Baptistère de Deir-Seta, basilique de Saint-Siméon, chapelle de Deir-Sem'an.

vent entre deux pavillons en saillie devant la façade [1]. Les arcades des nefs sont de

1. Basilique de Hass, églises de Baquouza, de Tourmanina, de Saint-Siméon.

large ouverture, puissamment membrées, et retombent sur des piles trapues, carrées, rondes ou cruciformes [1]. Les larges absides, magistralement voûtées en cul-de-



Dehhès. — Porte latérale de l'église (VIe siècle).

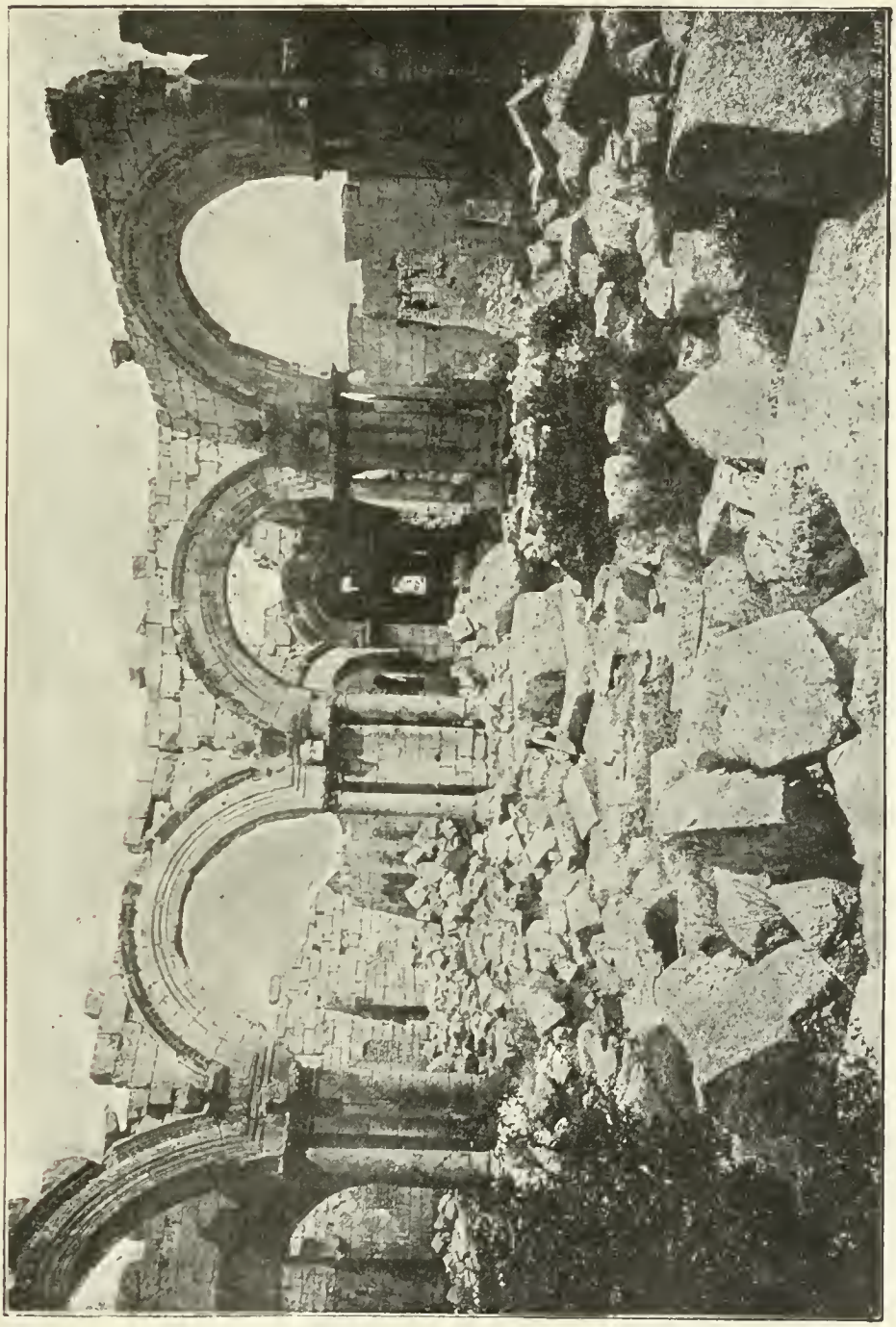
four, se décorent en dehors de colonnes engagées et se couronnent d'une corniche parfois soulignée d'arcatures [1].

1. Église de Qualb-Louseh, basilique de Saint-Siméon église de Baquouza.

La basilique de Behioh (Syrie centrale), à trois nefs avec un chevet plat, était couverte par une charpente apparente; celle de

1. Église de Qualb-Louseh, d'Harab-Ech-Chams.

Babouda, à une seule nef, admirablement conservée, avec une abside demi ronde, est précédée d'un narthex. Celle de Baquouza avait trois nefs, avec arcades sur



Quala at Sem'an. — Octogone central de la basilique (Ve siècle, vue du S.-O.).

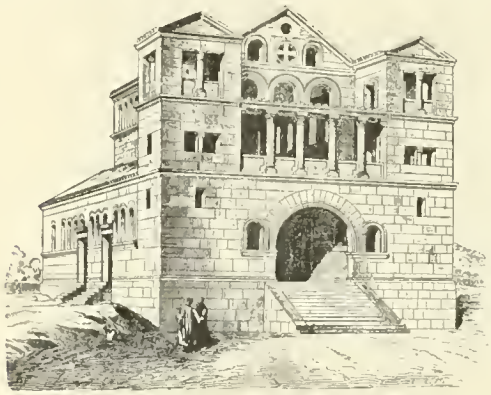
colonnes, une claire-voie, une charpente apparente, une abside demi ronde et un narthex.

L'église de Tourmaninia (env. 400 après J.-C.) est magnifiquement conservée dans son superbe appareil de pierre et représente

bien le type syrien, surtout dans sa façade occidentale flanquée de deux pseudo-tours

Basilique de Saint-Siméon Stylite, à Quala at Sem'an (Ve siècle).

carrées entre lesquelles règnent un porche ouvert au rez-de-chaussée et une loggia à



Église de Tourmaninia.

l'étage, comme aussi à Babouda. Celles de Roueïha et de Qualb-Louseh sont remar-

Église de Qualb-Louseh (Syrie centrale).

quables par leurs larges arcades posant sur des piliers trappus, et la dernière, par les encorbellements à colonnettes qui portent les entraits des combles.

Remarquons qu'ici le système des arcades des nefs acquiert sa fonction utile et définitive. Tandis que les petits arceaux sur colonnes des basiliques latines ne constituent qu'un expédient pour remplacer l'entablement, les constructeurs syriens donnent à leurs arcades de larges ouvertures ; la proportion des arcades est désormais celle d'un portique et non celle d'une colonnade.

Comme type d'église syrienne de plan octogonal, il faut citer la belle rotonde octogonale de la basilique de Quala at Sem'an datant du Ve siècle.

Palestine (1).

L'édifice élevé par Constantin sur le tombeau du Sauveur comprenait une partie ronde, et une basilique de forme latine.

La basilique de Bethléem conserve sa nef du VIe siècle.

L'église de Koubeibeh, près de Jérusalem (2), a la forme d'une église romane, et il en était de même de l'église Saint-Georges de Lydda, dont on conserve de belles ruines, et de celle d'Abou-Gosh décrite par M. Mauss.

Le monument nommé Kair-Hachetta, en Palestine transjordanine, n'offre aucun trait de l'art gréco-romain ; sa riche décoration indépendante de toute structure, s'inspire de façon évidente de l'imitation de dentelles et d'objets d'orfévrerie, et constitue un type originel de décor superficiel. On y voit des chapiteaux qui rappellent ceux de Sainte-Sophie de Constantinople(3).

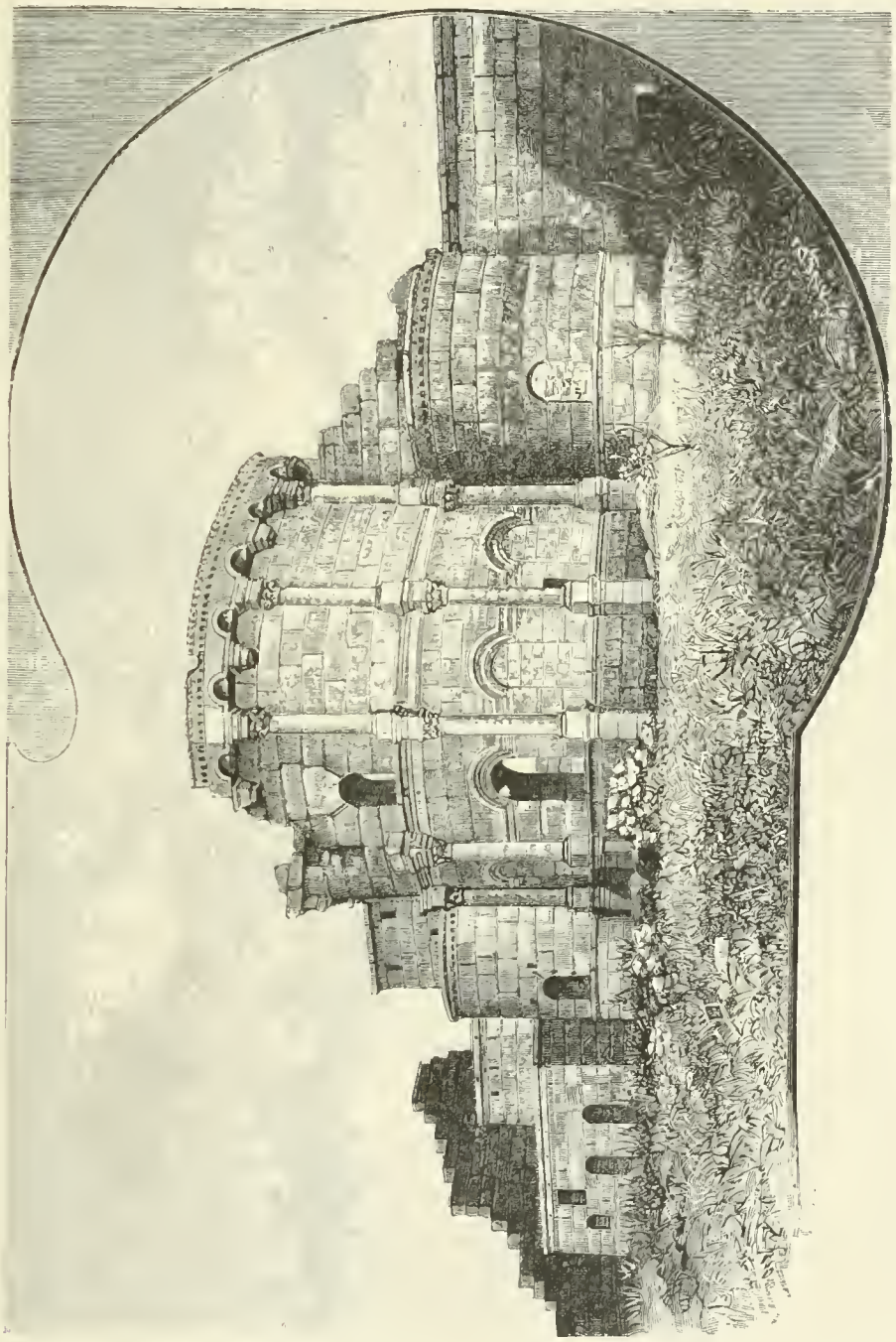
1. Melchior de Vogüé, *Les églises de la Terre-Sainte.* Paris, Didron, 1860.

2. V. H. Mauss. *Invention du tombeau de Ste Anne à Jérusalem.* Paris, Leroux, 1893.

3. Dhiel, *Bulletin du Comité des travaux historiques.* Année 1904, 3e livraison.

Saint-Sépulcre.

Le Saint-Sépulcre (1). — Parmi les églises proprement dites, qui ont été élevées sur un plan circulaire ou polygonal, la plus célèbre et l'une des plus anciennes est celle du Saint-Sépulcre à Jérusalem.



Quala at Sem'an. — Chevet oriental de la basilique de Saint-Siméon Stylite (Ve siècle).

On croit généralement que le Saint-Sépulcre a toujours été une rotonde ouverte au sommet comme le Panthéon. Des décou-

1. V. *Revue générale de l'architecture*, t. IV. — V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 331. — V. *Bulletin de la Société historique de Tournai*, t. II, p. 182.

vertes de M. de Voguë [1] rectifiant la restitution proposée par le professeur Willis [2], permettent au contraire d'avancer que la forme générale de la magnifique basilique qu'à l'inspiration de sainte Hélène, Constantin éleva en 336 sur la sépulture du Sauveur du monde, était celle d'un rectangle terminé par une abside. Seulement cette abside offrait un arrangement exceptionnel. Les idées symboliques qui ont toujours interdit de voûter l'église de l'Ascension, et d'intercepter, ainsi que le disait Saint-Jérôme [3], « la voie par laquelle Notre-Seigneur s'était élevé au ciel », firent placer le saint tombeau à l'air libre, au milieu d'une cour sacrée entourée par un riche portique circulaire. Dans le plan de Jérusalem tracé sur la mosaïque de Madaba, M. Ph. Berger a cru retrouver la figuration de cette cour ronde [4]. Cette partie du monument, nommée *Dominicum*, se trouvait à l'Ouest, adossée à la colline dans laquelle avait été creusée l'excavation du Saint-Sépulcre. Le reste de l'édifice s'étendait à l'Est en englobant le « Calvaire », la « Pierre de l'Onction » et le souterrain de l' « Invention de la Sainte Croix. » Cette nef, indépendamment du Dominicum, avait une abside particulière, probablement une abside intérieure et à jour formée d'un hémicycle de petites colonnes, qui encadrait l'autel sans masquer le Saint-Sépulcre.

Comme Saint-Paul-hors-les-murs, l'église était pourvue de bas-côtés doubles, et couverte d'un plafond à caissons dorés. Mais malgré les assurances données par l'empereur Constantin à l'évêque Macaire dans une curieuse lettre qu'Eusèbe nous a conservée, on n'avait pas envoyé à l'architecte assez de ces grandes colonnes monolithes, très communes à Rome et très rares sans doute en Judée. Il n'y en eut que deux rangs ; de simples piliers carrés en tinrent lieu pour les bas-côtés extrêmes [1]. En avant de la nef se développait un « atrium » et en avant de l'atrium un péristyle à colonnade, comme celui de la basilique San-Lorenzo à Milan [2].

De cet ensemble de constructions, qui mesurait cent trente mètres de longueur, il ne subsiste que des vestiges peu considérables. On admet jusqu'ici comme plausible la restitution de M. Schick que nous reproduisons. Elle suppose que l'abside ronde du *martyrium* est à l'opposite de l'*Anastasie*, la basilique de Sainte-Hélène s'appuyant par ses nefs à l'*atrium ;* M. L. Combes [3] pense au contraire que l'abside de la basilique était contiguë à l'un des trois bras des portiques de l'atrium [4].

L'église ronde. — Lorsque l'église du Saint Sépulcre fut restaurée sous Héraclius, de 614 à 629, après les ravages de Chosroës II, elle prit pour la première fois l'aspect d'une *rotonde* ; l'abside de Constantin en détermina les dimensions, savoir trente-cinq mètres d'un mur à l'autre. La coupole eut le diamètre de l'ancien chœur [5].

1. Melchior de Voguë, *Les églises de Terre-Sainte*. Paris, Didron. 1860.

2. Williams et Willis, *The Holy City*, Londres, Parker. 1849.

3 ...Propter Domini corporis meatum nullo modo contegi nec concamerari potuit. (*Locis Hebr. Act. Apost.*)

4. V. *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 14 avril 1897.

1. L'un de ces bas-côtés, vers le Midi, se trouvait obstrué en partie par le rocher du Golgotha, isolé aussi et retaillé sur trois faces, mais montrant toujours, à un niveau supérieur, le trou de la croix et la fente dont parle la Passion.

2. Didron, *Annales archéologiques*, t. XX.

3. De l'*Invention de la Sainte-Croix*, Paris, 1903.

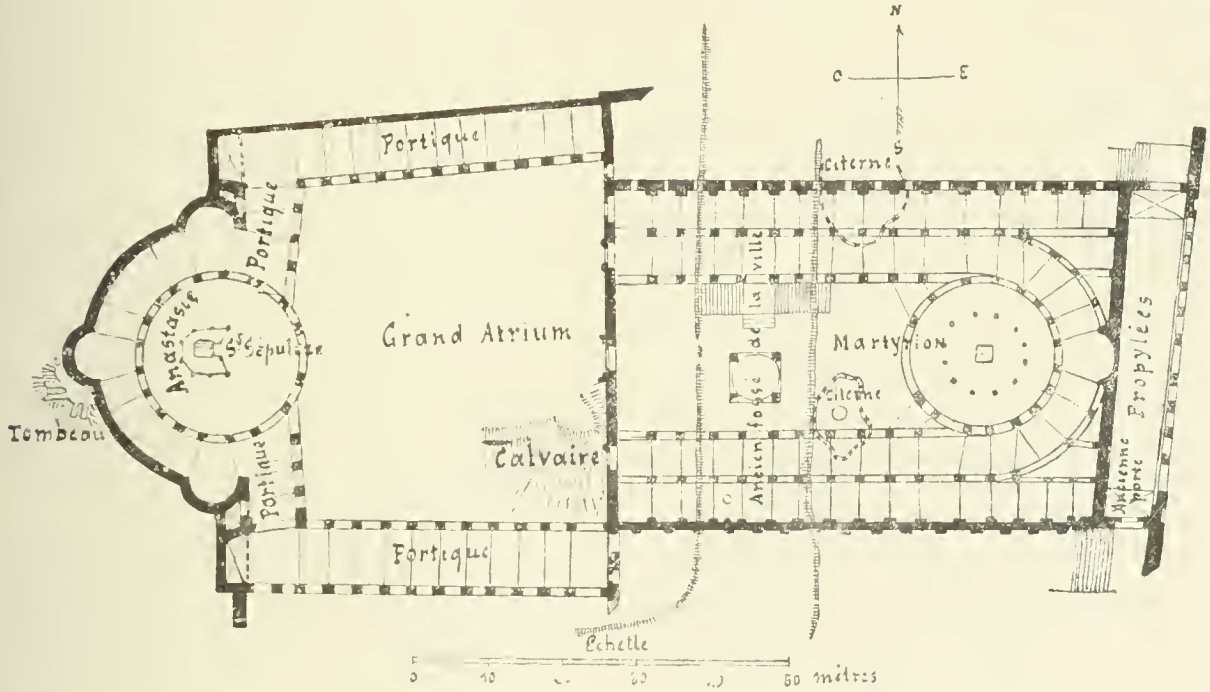
4. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 79.

5. Le rocher du Calvaire et l'excavation où sainte Hélène découvrit la croix de Notre-Seigneur, restaient en dehors de la rotonde d'Héraclius. On éleva sur ces deux points, au milieu des ruines de la grande basilique de Constantin, deux petites églises, distincte l'une de l'autre. Un troisième édicule, dédié à la Sainte Vierge, fut bâti au-dessus de la « pierre de l'onction ».

Moins d'un siècle après la restauration d'Héraclius, un prélat anglais, Arculphe, visita les lieux saints, et à son retour en fit une description détaillée (695). Pour « illustrer » cette précieuse relation, l'évêque Adamnan, dessinateur plus zélé qu'habile, traça sous les yeux et sur les explications d'Arculphe un plan du Saint-Sépulcre [1].

L'église du Saint-Sépulcre, dit saint Arculphe lui-même, est de très grande dimension, entièrement de pierre et parfaitement ronde en tous sens. Trois enceintes concentriques s'élèvent pour former son contour, laissant entre elles des galeries de circulation ; le mur du milieu est décoré de trois autels dans des niches dont l'ornementation a été établie avec beaucoup d'art; l'un de ces autels se dirige vers le Midi, un autre vers le Nord, le troisième vers l'Occident. Douze colonnes de marbre de dimension remarquable soutiennent l'église à l'intérieur.

Cet édifice présente huit entrées groupées quatre par quatre ; chaque issue se reproduit dans les trois enceintes et permet de traverser les galeries qui les séparent. Quatre de ces portes regardent le vent du Nord-Est, les quatre autres sont tournées vers l'Orient. Au milieu de l'espace central de cette église circulaire s'élève un édicule rond dans une seule pierre, et dans



Saint-Sépulcre à Jérusalem construit par sainte Hélène vers 310. Plan de la basilique de Constantin, d'après M. Schick.

lequel peuvent se tenir neuf personnes en prière. La voûte de cet édicule s'élève à un pied et demi au-dessus de la tête d'un homme de grande stature qui se tiendrait debout.

L'entrée regarde l'Orient et toute la couverture extérieure est formée d'un toit de marbre dont le sommet est orné de dorures et porte une grande croix d'or. A l'intérieur de ce mausolée, au Nord, est le cercueil de Notre-Seigneur, taillé dans une seule pierre ; mais le sol du mausolée est plus bas, car depuis son pavé jusqu'au bord supérieur du cercueil, il y a environ une distance de trois palmes [1]. »

Cette précieuse description est accompagnée d'un dessin plus précieux encore. Selon feu Ch. Lucas, il est probable que les trois enceintes dont il est question, formant une rotonde entourée en dedans et en dehors d'une double rangée de colonnettes,

1. Voir le *Museum of classical antiquities*, de Falkener.

1. Nous reproduisons ce texte d'après M. Ch. Lucas (*Les églises circulaires d'Angleterre*) qui l'emprunte lui-même à Falkener (*Museum of classical antiquities*).

constituaient un portique intérieur et un portique extérieur. L'église actuelle du Saint-Sépulcre, qui est en partie celle de Constantin, présente la même colonnade à l'intérieur (1).

Cette église avait déjà été deux fois détruite, d'abord par les Perses et les Juifs, ensuite par les Arabes lorsqu'elle reçut au VIIe siècle la forme d'une rotonde entourée d'une galerie à étage, qu'on y voit encore aujourd'hui dans sa partie la plus ancienne. Elle fut couverte d'une toiture conique tronquée en bois de cèdre, selon la forme usitée pour les grands mausolées antiques.

Charlemagne fit rebâtir en 813 ce tombeau vénérable entre tous. Détruit par les Sarrasins, vers 1010, par suite d'un accès de fanatisme farouche du Kalife Hakem, il fut restauré par l'empereur grec Constantin Monomaque, en conservant le plan primitif.

A une époque récente, cette couverture en charpente a été remplacée par le dôme que connaissent tous les pèlerins de Palestine (2).

Influences romaines.

L'architecture religieuse, de Constantin à Justinien, participe encore de certains principes de l'art romain, tant dans la disposition des édifices, que dans la technique de la construction.

1. A l'Orient de cette rotonde se voyaient d'autres constructions augustes : une assez vaste nef abritant l'autel d'Abraham, où de nombreuses lampes brûlaient nuit et jour, une fenêtre contenant le calice du Seigneur, la chapelle du Golgotha, enveloppant le sommet du rocher sur lequel avait été dressée la croix du Sauveur et dont on montrait la fente aux fidèles, l'église de la Vierge, marquant l'endroit où Marie se tint debout avec saint Jean, enfin l'église de Constantin, bâtie sur le lieu où sainte Hélène découvrit la croix de Jésus et celles des deux larrons.

2. D'autres remaniements y avaient déjà été faits par les Croisés, de sorte qu'extérieurement l'église du Saint-Sépulcre se présente sous l'aspect d'un édifice de style roman avancé.

Le plan basilical prévaut à l'origine et se maintient à côté du plan nouveau, en croix grecque. L'ancienne église de Saint-Jean Studius, élevée à Constantinople par Constantin, était une basilique du type latin, à colonnes architravées ; celle des Saints Apôtres avait un plafond en bois à caissons, et Eusèbe constate que les églises de son temps étaient en forme de nefs allongées, à plafond apparent, terminées en hémicycle. L'église des Saints-Serge et Bacchus à Constantinople offre le dernier exemple connu de l'entablement romain, qui sera désormais remplacé par une simple cymaise. Du moment que les architectes firent entrer dans l'ornementation de la façade les formes de la structure interne, notamment les extrados des voûtes et le tracé des arcs, l'entablement classique devait disparaître ; cette révolution fut accomplie sous Justinien (1).

A côté du type basilical, on retrouve celui de la rotonde romane couverte en coupole. L'église de Saint-Georges de Salonique est une véritable copie de réduction du Panthéon de Rome.

En ce qui concerne le gros œuvre, l'art byzantin emprunte à l'art romain de l'époque impériale l'emploi des *briques* et de *petits matériaux*. Ce genre de maçonnerie était plus en rapport avec les ressources locales et donnait le moyen d'élever plus rapidement des travaux considérables.

L'art romain fournit en outre à celui de Byzance le système de *plaquages* en *marbre* et de revêtements décoratifs en *mosaïques*.

A partir du VIIIe siècle, les fresques remplacent les mosaïques.

Les byzantins reprennent aux Romains l'usage de l'*arcade*, et spécialement de l'ar-

1. V. Ch. Tessier. *L'architecture byzantine*. Londres, Day et fils, 1864.

cade portée sur colonnes ; mais, comme nous le verrons, ils emploient ce dernier support sans l'intermédiaire de l'entablement. De plus, la colonne perd son rôle de support principal.

LA CONSTRUCTION BYZANTINE.

La coupole.— Parmi les puissants édifices dus au génie païen, se faisaient remarqure surtout les rotondes à coupole, dont le chef-d'œuvre impérissable est le Panthéon. Mais la coupole romaine, de forme hémisphérique, ne peut être établie que sur un mur en rotonde, forme peu appropriée à l'usage d'un temple. Des siècles s'écoulèrent avant que le génie humain n'eût conçu le moyen de se dégager de ce cercle étroit, d'ouvrir cette enceinte circulaire, de combiner la majesté du dôme avec les perspectives avantageuses et le tracé commode d'un édifice quadrangulaire, de concilier la stabilité de la coupole avec des combinaisons d'assiette carrée, avec des supports isolés, avec des dispositions en plan réalisant la *croix*.

Ce sont les constructeurs syriens qui trouvèrent le moyen de couvrir d'une coupole un vaisseau en croix grecque, en même temps qu'ils substituèrent une structure légère et équilibrée à la masse concrète et inerte des puissantes voûtes romaines. Dès lors les chrétiens d'Orient demandèrent la réalisation de leur rêve au type de la rotonde, agrandie et développée par des croisillons, couverte en dôme par le moyen nouveau et merveilleux des pendentifs. Ils firent des églises vastes, monumentales, plutôt carrées qu'allongées, qui abritèrent l'autel sous un dôme majestueux semblable à un colossal ciborium.

La construction des coupoles byzantines [1] repose sur des principes de construction étrangers à l'art du haut empire.

« Bien différentes des voûtes romaines, dit de Dartein, quant aux conditions de stabilité, celle de Sainte-Sophie et ses dérivées bâties en briques avec une faible épaisseur, ne se maintiennent point en équilibre à la façon d'un bloc de forme invariable, simplement posé sur des appuis. Faute d'une épaisseur suffisante, elles tendent à s'effondrer en renversant au dehors leurs appuis, et ceux-ci, soumis à l'action d'une poussée oblique, remplissent la double fonction de porter la voûte et de la contrebuter... »

« Le problème de l'équilibre des voûtes se pose alors avec toutes ses difficultés ; et la voûte moderne, légère, appareillée, poussant au vide, formant en quelque sorte, avec son support, un système articulé, supplante à jamais, depuis l'avènement du style byzantin, les massives concrétions monolithes de l'architecture romaine [1]. »

Les coupoles byzantines furent finalement appareillées non plus par tranches coniques, mais par assises annulaires ; elles se distinguent encore par leur évidement à leur base. Elles sont éclairées, non point par un lanternon posé au sommet, mais par des pénétrations en lunettes voisines de la

1. Sur l'histoire de la coupole, v. A. Gonet. *Les coupoles d'Orient et d'Occident*, v. F. Verneilh. *Bull. monumental*, 1869, p. 70.

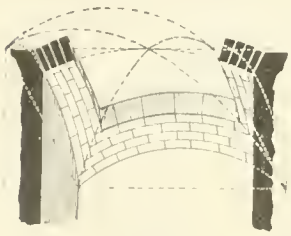
1. *Ouv. cit.*, t. I, p. 36.

naissance. On évitait naturellement de charger du poids d'une lanterne, une voûte qu'on s'efforçait de faire légère et hardie, presque aérienne ; les lanternons n'apparaîtront que plus tard.

La différence capitale de la coupole byzantine avec les coupoles asiatiques et romaines, c'est l'idée féconde et hardie des pendentifs. Jusque-là la coupole avait constitué une voûte fermée, inextensible. Le pendentif couvrait largement les flancs de la voûte, de manière à lui donner une extension considérable, par les voûtes qui couvrent les croisillons, en se soudant avec le dôme central.

La combinaison de la structure concrète romaine et de la forme de pendentifs byzantins se voit réalisée en Asie-Mineure, dans les deux coupoles qui couronnent l'église de Saint-Georges de Sardes.

Comme les Romains, les Byzantins abritent leurs édifices sous des voûtes non couvertes de charpente ; la *voûte* forme plafond et *couverture*, ou du moins porte directement les tuiles. Le genre de voûtes employées par eux sont, outre la coupole à pendentifs, le berceau et la voûte d'arêtes. Ils construisent eurs voûtes en briques.



Ils exécutent les berceaux par tranches obliques, en appareil hélicoïdial, selon le procédé des Perses [1]. Ils font de même les voûtes d'arêtes surbaissées par tranches tronconiques. Cette voûte d'arêtes n'a rien de commun avec la pénétration des deux berceaux [2]. Quand leurs voûtes d'arêtes ont une flèche égale à la moitié de la diagonale du plan, les arêtes s'effacent et il reste une voûte sphérique à pendentifs, appareillée par tranches raccordées en besace sur l'arête ; aussi la voûte d'arête byzantine et la calotte sur pendentifs dérivent de la même conception. Toutefois les Byzantins emploient aussi la coupole à assises annulaires, soit sous forme de voûtes sphériques *à pendentifs*, soit sous forme de voûtes sphériques *sur pendentifs*, distincts.

Les Romains faisaient servir à l'épaulement des voûtes les refends de l'édifice, comme on le voit dans leurs thermes. Les Byzantins procèdent d'une manière analogue ; ils emploient pour contrebuter leurs voûtes, les murs des croisillons de leurs églises, disposés expressément en croix.

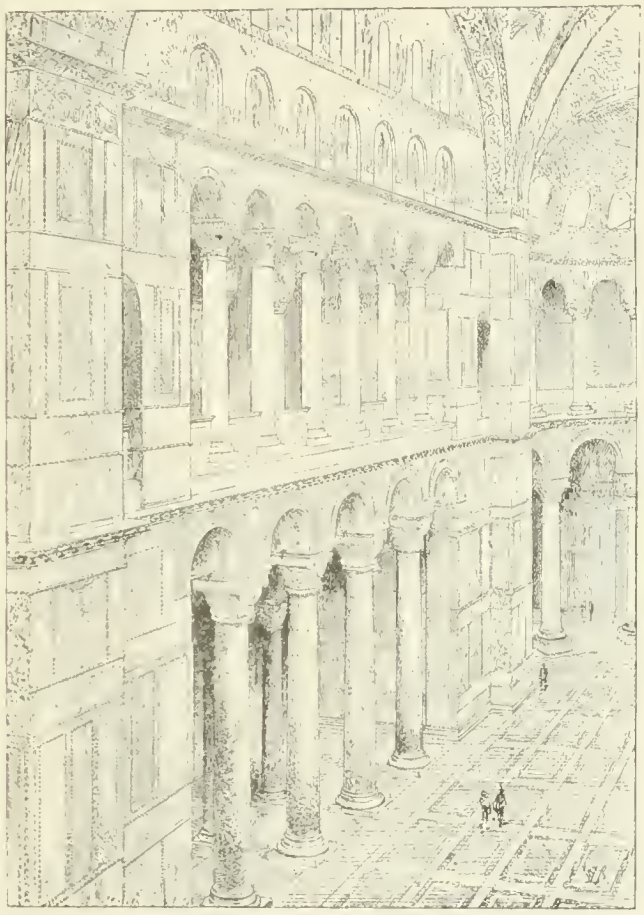
La coupole sur pendentifs est la caractéristique principale de l'architecture byzantine. Elle dérive de l'Orient comme forme et emplacement, de la Syrie en particulier; comme structure elle dérive de la Perse, par l'intermédiaire de l'Italie septentrionale, qui paraît avoir connu les pendentifs avant Byzance. Ce qui caractérise le plan de l'église byzantine, c'est la forme en croix dite grecque, à croisillons également courts, qui laissent à la croisée, couverte en coupole, l'importance prépondérante à l'instar des monuments syriens.

L'arcade. — Les Byzantins empruntent aux Romains le principe de l'arcade, mais ils en modifient l'application. En dehors des grandes arches sur lesquelles s'appuient leurs coupoles, et des arches séparant les nefs basilicales des églises syriennes, l'arcade ne sert plus comme support des hauts murs, mais seulement comme moyen de percements. Les maîtres murs font place à de larges arcades fermées par un léger remplissage à claires-voies. Ces claires-voies sont formées de rangées étagées d'arceaux

1. Voir L. Cloquet, *Art monumental*, t. II.
2. V. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I, p. 9.

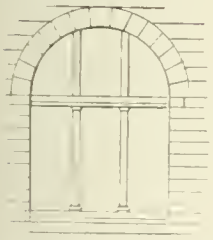
portés sur des colonnettes, et leur abondance constitue un des caractères frappants de l'architecture byzantine.

Les arcades sont en plein cintre, et les baies qu'elles amortissent, d'ouverture relativement petite. Les arceaux, qui jusqu'alors



Sainte-Sophie de Constantinople, d'après VIOLLET-LE-DUC.

avaient eu leur retombée à l'aplomb des pieds droits, doivent maintenant reposer deux à deux sur un support unique et étroit; ils offrent dès lors un surplomb considérable; nous verrons, en traitant du chapiteau, comment on résout cette difficulté [1]



Les fenêtres. — Les baies sont en plein cintre, relativement petites, disposées en rangées horizontales, et dépourvues de moulures et d'ornements.

Les grandes fenêtres des édifices importants sont à jours multiples. Les Byzantins n'admettent plus la plate-bande que sous l'arc ; leurs fenêtres sont parfois subdivisées sous un large plein cintre, par une platebande que soutiennent et surmontent des supports verticaux, ordinairement de colonnettes.

L. CLOQUET.

(A suivre.)

1. V. *Encyclopédie d'architecture.* Archéol. byzantine, p. 43.

Mélanges.

Glanes iconographiques.

CHACUN en voyageant se propose un but spécial. L'archéologie, avec ses branches diverses, a pour nous un attrait particulier. L'étude de nos monuments si nombreux encore sur notre terre de France, malgré tant de ruines, donne le plus vif intérêt à nos pérégrinations. Cependant, nous devons le dire, l'iconographie, peut-être trop négligée, a toutes nos préférences. Sans négliger l'étude des monuments, de leur style, des problèmes d'architecture qu'impose leur examen, nous nous attachons particulièrement à cette science. Certains motifs par leur importance, leur fréquente répétition peuvent faire l'objet de monographies spéciales ; d'autres ne comportent pas les mêmes développements. Toutefois il est bon de les noter au passage, afin qu'ils ne soient pas perdus. Nous groupons ici sous le titre de *Glanes iconographiques* quelques motifs qui, au cours de nos excursions, ont piqué notre curiosité et que nous signalons aux spécialistes.

I. — Les Emblèmes de la Sainte Vierge à l'église de la Ferté-Bernard.

ON connaît les emblèmes de la Sainte Vierge, toujours à peu près les mêmes, sauf de légères variantes. Tantôt ils accompagnent la Vierge à la licorne, comme on le voit sur le plat d'une reliure à la bibliothèque de Rouen, tantôt ils figurent au mystère de l'Assomption, comme au bas-relief de Gisors, tantôt enfin, et cette représentation est la plus commune, ils entourent l'image de Marie Immaculée ; ce thème est connu sous le nom de *Prédestination de la Vierge*. A la chapelle de Notre-Dame de Bon-Secours à Compiègne, un bas-relief (sculpture sur bois) représente les emblèmes, mais à la place de l'image de Marie, c'est son chiffre qui figure au centre du tableau ; c'est là un thème iconographique peu commun et que nous croyons devoir signaler. Notre intention n'est pas de traiter *ex professo* l'intéressante question des emblèmes de Marie ; nous voulons seulement attirer l'attention sur les emblèmes de l'église de la Ferté-Bernard, en raison de certaines particularités curieuses au point de vue iconographique.

Les emblèmes de la Sainte Vierge de l'église de la Ferté-Bernard ne font point cortège à la Sainte Vierge, comme cela a lieu d'ordinaire ; ils sont sculptés au-dessous des fenêtres et forment une frise autour d'une chapelle autrefois dédiée au saint Rosaire ; c'est l'une des chapelles renommées pour leurs voûtes en caissons posées sur des claires-voies de pierre portées par des arcs-ogives. Ces sculptures remarquables par leur délicatesse ont été exécutées en 1533 et restaurées en 1858. Voici l'énumération des sujets, en commençant par la droite. On notera aisément les motifs plus rares.

1° La cité de Dieu avec l'inscription *civitas Dei*. C'est un ensemble d'édifices avec enceinte fortifiée.

2° Fontaine des jardins, *Fons ortorum*. La fontaine se compose d'une élégante pyramide à deux vasques, terminée par une figurine d'enfant. Elle s'élève au milieu d'un bassin à pans coupés et à caissons. Autour du motif sont d'élégantes arabesques.

3° Miroir sans tache, *Speculum sine macula*. Deux chimères accompagnent le motif.

4° Fenêtre du ciel, *Fenestra celi*. La fenêtre est en style Renaissance. De chaque côté on voit deux magnifiques ibis. L'appellation *Fenestra celi* est peu commune. C'est la première fois que nous la rencontrons. Elle demande une explication que nous donnerons en terminant notre étude.

5° Lis entre les épines, *Sicut lilium inter spinas*. Encadement d'arabesques.

6° Porte du ciel, *Porta celi*. C'est le motif connu, une porte fortifiée, comme une porte de ville ou de château.

7° Temple de Dieu, *Tēplum Dei*. C'est une belle église gothique.

8° Maison de Dieu, *Domus Dei*. L'artiste a sculpté une belle maison de style Renaissance, avec fenêtres à meneaux croisés.

9° Cèdre élevé, *Cedrus exaltata.*

10° Tour de David, *Turris davidica.*

11° Olivier avec la mention, *Oliva speciosa.* Ces trois motifs bien connus n'ont pas besoin de commentaires.

12° La tige de Jessé avec l'inscription : *Virga Jesse floruit.* La tige se termine par une tête d'enfant. Ce détail précise bien le motif. Marie est la tige, et Jésus est la fleur.

13° Un puits. Sur un cartouche on lit : *puteus aquarum viventium.*

14° Jardin clos, *Ortus conclusus.* Un petit enclos barlong simule le jardin.

De toutes les appellations, la plus inusitée est celle de *Fenestra celi.* Elle ne remplace pas la porte du ciel que nous trouvons plus loin ; si ce n'est pas un caprice de l'artiste où a-t-il puisé son inspiration ?

Saint Bonaventure, dans ses *Litanies de la bienheureuse Vierge Marie*, a placé cette inscription : *Sancta Maria* CÆLI FENESTRA *crystallina* (1).

Saint Pierre Damien, dans son troisième sermon sur la Nativité de la Sainte Vierge, s'exprime ainsi : « *Hodie nata est regina mundi, fenestra cœli, janua paradisi, tabernaculum Dei, stella maris, scala cœlestis, per quam supernus Rex humiliatus ad ima descendit et homo qui prostratus jacebat, ad superna exaltatus ascendit* (2). »

Enfin, Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, dans la prose *Cœlum gaude*, dit de Marie :

« *Tu fenestra, porta, vellus,*
« *Aula, domus, templum, tellus.* »

Ces autorités suffisent pour expliquer notre sculpture.

II. — Rencontre de Jésus et de sa Mère. Église Saint-Remy de Troyes.

En visitant l'église Saint-Remy de Troyes, notre attention s'est portée sur le retable d'une chapelle, dont le sujet est particulièrement intéressant. C'est un bas-relief en bois représentant la rencontre de Jésus et de sa Mère sur le chemin du Calvaire. La sculpture, sans être une œuvre de premier ordre, n'est pas à dédaigner ; dans un milieu artistique comme Troyes, les moindres objets ont leur cachet. Mais ce qui fait surtout l'intérêt de ce bas-relief ce sont les inscriptions qui y sont gravées. Au-dessus du tableau un cartouche porte ces mots : « *Sicut ovis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tundente se obmutescet et non aperietur os suum.* » C'est le texte d'Isaïe (LIII, 17). De la bouche de la Sainte Vierge sort un phylactère sur lequel on lit :

« *Vadis propiciator ad immolandum pro onibus qui me castam conservasti filius et Deus meus.* » Ce texte très neuf pour nous, il faut bien l'avouer, a singulièrement piqué notre curiosité. Il ne se trouve ni dans la sainte Écriture, ni dans la liturgie romaine.

Il est d'un grand caractère. Le langage de Marie s'adressant à son Fils, dans la douloureuse rencontre du Calvaire, est bien touchant. Où l'artiste a-t-il puisé ce texte digne de l'antiquité ? Longtemps nous avons cherché en vain, quand, en lisant l'ouvrage de Dom Cabrol : *Le Livre de la prière antique*, nos yeux sont tombés sur le *Vadis propiciator ;* c'est un répons d'origine grecque. Il est employé à l'ambrosien et au grégorien durant la semaine sainte. Nos lecteurs nous sauront gré d'en donner ici le texte intégral.

« *Vadis propitiator ad immolandum pro omnibus ; non tibi occurrit Petrus qui dicebat mori tecum ; reliquit te Thomas qui aiebat : omnes cum eo moriamur. Et ne ullus ex illis, sed tu solus duceris qui castam (ou immaculatam) me conservasti, Filius et Deus meus !*

℣. *Promittentes tecum in carcerem et in mortem ire, relicto te fugerunt.*

℟. *Et ne ullus ex illis, sed tu solus duceris, qui castam me conservasti.*

Nous le répétons, ce répons est d'une grande beauté. Plusieurs critiques le font remonter au Ve siècle. Il est curieux de le voir donné comme commentaire au sujet très fréquent de la rencontre de Jésus et de Marie sur la route du Calvaire. C'est là, croyons-nous, une rareté en iconographie. Jusqu'ici c'est le seul exemple à notre connaissance.

III. — L'Ange du Regina. Église de Saint-Florentin (Yonne).

Derrière le sanctuaire est un beau retable daté de 1536, qui représente en une série de bas-reliefs les scènes de la Pas-

1. *Opera S. Bonaventuræ*, éd. Vives, t. XIV, p. 183.
2. *Patrologie latine de Migne*, t. 144, col. 753, n° 235.

sion et de la Résurrection. Sur le devant de l'autel et formant antependium, nous avons noté une scène très curieuse et assez rare. Marie est en prières, un ange vient la saluer. Au premier abord on pourrait croire à une Annonciation, il n'en est rien. Selon une pieuse tradition, le Christ députa un messager céleste à sa très sainte Mère pour lui annoncer sa résurrection. Quelques instants plus tard, il apparaîtra lui-même et plusieurs artistes ont représenté cette scène touchante (1); mais voulant ménager l'âme si sensible de sa Mère, Jésus lui envoie d'abord un ange porteur de la bonne nouvelle.

Après le dénouement du Calvaire si poignant pour elle, la sainte Vierge s'était retirée dans la demeure de saint Jean et cherchait une force et une consolation dans la prière. Or, voici qu'à l'aube de Pâques, un esprit céleste se montre à ses regards. Elle le reconnaît, c'est l'archange Gabriel. Sur un cartouche on lit les paroles qu'il lui adresse :

Regina celi letare
Quia quem meruisti portare
Resurrexit sicut dixit.

Il convenait que Gabriel, le messager de l'Incarnation, fût aussi celui de la Résurrection. Près de la Vierge, un donateur tonsuré, ce qui indique un ecclésiastique, porte dans ses mains un phylactère avec ces mots qui complètent le Regina : *Ora pro nobis Deum alla* (pour *alleluia*).

Où le sculpteur a-t-il puisé l'idée de cette représentation? M. Mâle, dans un article très suggestif : *Le Renouvellement de l'art par les Mystères à la fin du moyen âge* (2), a montré que nombre de scènes inconnues dans les siècles précédents ont fait leur apparition avec les *Mystères*. Les artistes ont représenté des choses vues. Nous sommes convaincus qu'il doit en être ainsi de la scène qui nous occupe.

Nous la trouvons dans le *Grand Mystère de Jésus* (3), drame breton du XVIe siècle. Gabriel reçoit de Jésus l'ordre d'aller trouver Marie et de lui annoncer « de suite et doucement » la consolante nouvelle, Gabriel remplit son message. Il salue la Vierge par ces mots : « O reine du ciel, réjouis-toi pleinement avec moi, après tes douleurs, car ton fils, Jésus, ce roi du Nord et du Midi est ressuscité, etc. » Marie reçoit avec joie le céleste envoyé, puis elle ajoute : « Pour te remercier de ton message, je t'offre une couronne d'un éclat inaltérable, afin de montrer que tu es le roi, le vrai roi de tous les messagers du monde ; porte-la désormais à ton front. » (Elle couronne l'ange.)

Le célèbre *Passionsspiel* d'Oberammergau n'a pas oublié cet épisode, mais la mise en scène est différente. Ce n'est point dans sa demeure, mais quand Marie arrive au sépulcre que l'ange lui apparaît et lui annonce que son fils est ressuscité.

Il y a, on le voit, une grande connexion entre l'iconographie et l'art dramatique du moyen âge.

1. Citons entre autres exemples le tableau de Roger van der Weyden (musée de Berlin), un vitrail de Saint-Nicolas de la Ferté Milon, une sculpture du jubé de Villemaur, aujourd'hui au musée de Troyes, etc.

2. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er trimestre 1904.

3. Publié par M. de la Villemarqué.

IV. — Fresque de l'église de Gisors.

La chapelle du bailli ainsi appelée, parce qu'elle fut construite par Jean de la Viefville, bailli de Gisors, est ornée d'une grande fresque peinte en 1561, dont l'étude nous paraît intéressante. Elle avait disparu sous une épaisse couche de badigeon et n'était plus connue que par les vers d'Antoine Dorival dans son *Tableau de l'église de Gisors* (1) :

« Ce que l'on voit encor de remarquable et beau,
« Un Jésus porte-croix qui, dans un plat tableau,
« Orne l'autre costé, suivy d'un populace
« Armé de fers, de dards, d'épée et de cuirace ;
« Un pbr revestu d'un surplis à fleur blanc
« Semble le vouloir suivre aux traces de son sang. »

Elle fut découverte en 1902 lors de la restauration de la chapelle. Soigneusement nettoyée, elle fut restaurée avec conscience, sous la direction de l'architecte des Monuments historiques. Au-dessous on a rétabli la longue inscription qui accompagnait la fresque, laissant en blanc les mots illisibles ou douteux. Il appartient à notre ami M. Regnier, qui connaît si bien Gisors, de compléter cette inscription, d'identifier, si possible, le prêtre signalé par Dorival, en un mot, de donner une description complète et documentée de cette curieuse peinture. Nous voulons seu-

1. Publié par l'abbé Blanquart et L. Regnier. Cf. p. 71.

lement signaler deux particularités iconographiques.

Le sujet principal est bien la montée du Calvaire. Le Christ succombe sous le poids de sa croix et s'appuie d'une main sur une pierre dont la tranche porte la date de 1561. Derrière le Christ, Marie s'évanouit entre les bras de saint Jean. Au fond se dresse la cime du Golgotha, où deux croix sont déjà plantées, tandis que des ouvriers armés de pioches creusent la fosse destinée à recevoir la croix du Sauveur. Au premier plan deux personnages vont nous arrêter un instant. Sur la gauche du spectateur est un prêtre, à genoux, les mains jointes. De ses doigts sort une longue banderole sur laquelle on lit ces paroles empruntées au psaume 130 : *Illustra faciem tuam super servum tuum ; salvum me fac in misericordia tua. Domine non confundar.* Le prêtre est placé en face du Sauveur succombant sous le poids de sa croix et dont Véronique vient d'essuyer le visage pâle, couvert de sueur et de sang. Sa prière s'adresse à la sainte Face. Sans doute, dès le XIIIe siècle, l'Église a honoré la sainte Face du Sauveur, mais c'est surtout à partir du XVIe siècle que son culte a pris de l'extension. La fresque de Gisors en est un nouveau témoignage.

L'épisode de Véronique est également à noter. Cette femme courageuse s'approche du Sauveur et, du linge qu'elle tient à la main, elle essuie son visage dont les traits restent empreints sur l'étoffe. Cet épisode a été bien souvent reproduit. Toutefois il importe de remarquer qu'on ne le voit pas dans le haut moyen âge. Il n'apparaît guère avant le XVe siècle. M. Mâle, dans un article très documenté de la *Gazette des Beaux-Arts*, pense que les *Mystères* qui mettaient la Passion du Sauveur en action ont contribué à introduire dans l'art la scène de Véronique (1). La remarque de M. Mâle nous paraît tout à fait fondée. Il est certain que les artistes chargés d'exécuter un tableau, une fresque, une tapisserie, une sculpture, une verrière, se sont inspirés de leurs souvenirs et, volontiers ont représenté naïvement les scènes qu'ils avaient sous les yeux.

1. Le Renouvellement de l'art par les *Mystères* à la fin du moyen âge. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er trimestre 1904.

En terminant, qu'on nous permette de citer un *Dialogue* ou fragment populaire du drame breton : *Le Mystère de Jésus.* Il est d'une poésie simple mais touchante. On dirait quelque ancienne ballade.

Sainte Véronique vient d'essuyer le visage de Jésus avec un pan de sa coiffe ; alors s'adressant à sa sœur, elle lui dit :

« Tenez ma coiffe, ma sœur, emportez-la à la maison ;

» Mettez-la au fond de votre coffre et conservez-la bien.

» N'allez pas la laver dans l'eau de la rivière, car elle garde le sang du Sauveur.

» N'allez pas la laver dans l'eau de la prairie, car elle garde le sacré sang de notre Père.

» N'allez pas la laver dans l'eau du torrent, ou c'en est fait du monde. »

La sœur de sainte Véronique lui répond :

« Ma chère petite sœur, donnez-la-moi, je la mettrai au fond du coffre.

» Au fond du coffret d'ivoire, qui est entouré de trois cercles d'argent.

» Et où il y a des herbes odoriférantes, de la lavande, du thym et du muguet (1). »

Il y a dans cette poésie tout à la fois une pensée touchante et un trait de mœurs tout à fait local. A ce double titre, il intéressera nos lecteurs, et les dédommagera de la sécheresse de nos descriptions.

L. Marsaux.

La cheminée gothique en Belgique.

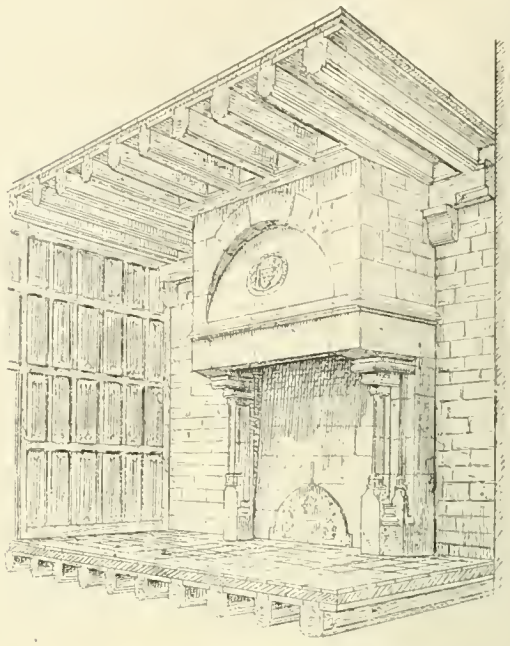
La maison moderne, grâce à de prétendus progrès, tend à devenir une chose banale ; on la bâtit non pour des habitants déterminés, mais pour des occupants éventuels. Les logis se superposent en étages dans un bâtiment commun, ou bien s'alignent en un bloc aux compartiments uniformes. La maison n'est plus affectée à une famille, ou du moins elle est destinée à des occupations

1. Cf. Hersart de la Villemarqué, *Dialogues de la Passion.* — *Le chemin du Calvaire*, p. 256.

éphémères ; nous changeons d'habitation plusieurs fois dans l'espace d'une génération.

C'est fâcheux en ce sens, que la famille, cet élément organique de la société, devrait y tenir une place stable. Il y a quelque chose de sacré en quelque sorte dans le foyer familial, qui ne résiste pas à l'instabilité de nos demeures modernes, qui ne se transmet pas d'un logis à l'autre, mais qui se transporte de père en fils avec les souvenirs héréditaires et les traditions. L'homme de bien qui a laissé dans sa maison l'empreinte de son caractère et de ses mœurs vertueuses, le culte de ses ancêtres, souffre à la pensée qu'après lui ses traces seront balayées, et que sa demeure terrestre sera bouleversée par ses successeurs. « Si les hommes, dit John Ruskin, en ses *Sept langues de l'architecture*, vivaient vraiment comme des hommes, leurs maisons seraient comme des temples. »

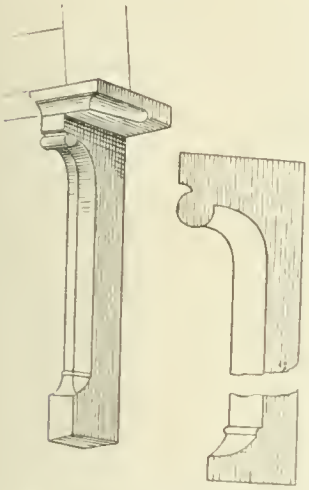
Il en était ainsi aux siècles passés ; les habitations de nos ancêtres étaient, en effet, comme



1. — Détail de la maison dite de la Reine Bérengère au Mans.

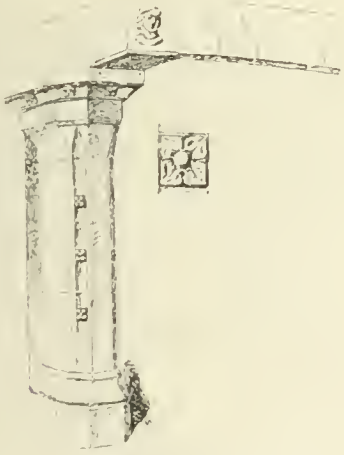
2. Cheminée du XVe siècle, au château de Boutheon (Loire.)

des temples. Dans leurs maisons, il y avait la *salle* commune, lieu de réunion de tous les membres de la famille ; et le sanctuaire de ce temple était autour du foyer ; le foyer était au logis ce que le cœur est à l'individu ; ce foyer sacré était placé dans un édicule, un petit monument tout imprégné d'art, qui était la cheminée.



3. — Cheminée d'une maison démolie a Léau (1).

Parmi les ouvrages qui forment l'habitation, il n'en est pas de plus intéressant, de plus attachant que la cheminée. C'est le témoin expressif de la vie familiale, le centre de l'activité domestique, le bon coin où l'on se serrait les coudes à la flambée du soir, où se racontaient les légendes, où se faisait la prière commune devant le crucifix. On y trouve la mesure du sentiment artistique d'un peuple. La cheminée, avec son manteau sous lequel s'assemblait la famille entière, respirait jadis une poésie intense et revêtait un caractère imposant dans la chaumière du pauvre comme dans le manoir du seigneur. Elle mérite une étude spéciale. M. A. Heins l'a pensé avec raison. Il a donné dans la belle revue l'*Art flamand et hollandais* une série de jolis croquis d'après la cheminée flamande. Nous nous servirons de ses notes et emprunterons quelques-uns de ses dessins pour traiter un sujet un peu plus large, celui de la cheminée gothique en Belgique.



4. — Cheminée tournaisienne, couronnée à l'Ecole de St-Luc, (d'après N. A. H.)

Rappelons d'abord que la cheminée domestique comprend le corps intérieur et la souche externe. Nous nous occuperons, naturellement, d'abord du premier.

4bis. — Claveau de clef de la cheminée précédente.

Lui-même se décompose en plusieurs parties : la *niche*, avec son *seuil*, son *contrecœur* et ses *jambages ;* le *manteau*, avec le *linteau* et la *hotte*, surmontée parfois d'un encorbellement soutenant le seuil d'une cheminée à l'étage supérieur ; enfin, vient l'*attirail*, comprenant la *taque*, les *landiers* ou *chenets*, la *crémaillère*, et le restant du foyer.

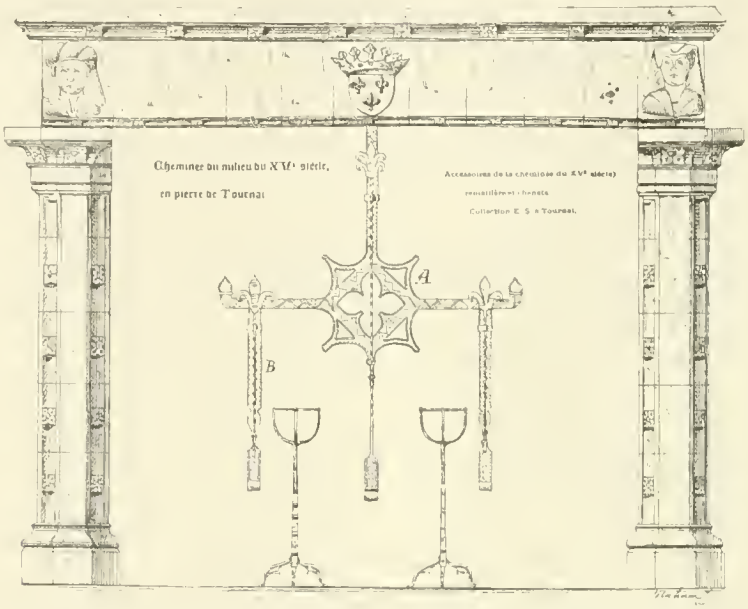
5. — Claveau de clef d'une cheminée tournaisienne (L. C.)

Nous ne nous arrêterons pas au seuil, qui n'existe que dans la cheminée monumentale. Dans les foyers ordinaires le sol de l'âtre arase celui de la salle. La partie caractéristique des cheminées consiste dans les jambages ; tandis que la richesse des cheminées monumentales se concentre dans la hotte. Nous traiterons en premier lieu des jambages.

Les jambages. — Le spécimen le plus ancien de la cheminée en Belgique est apparemment la

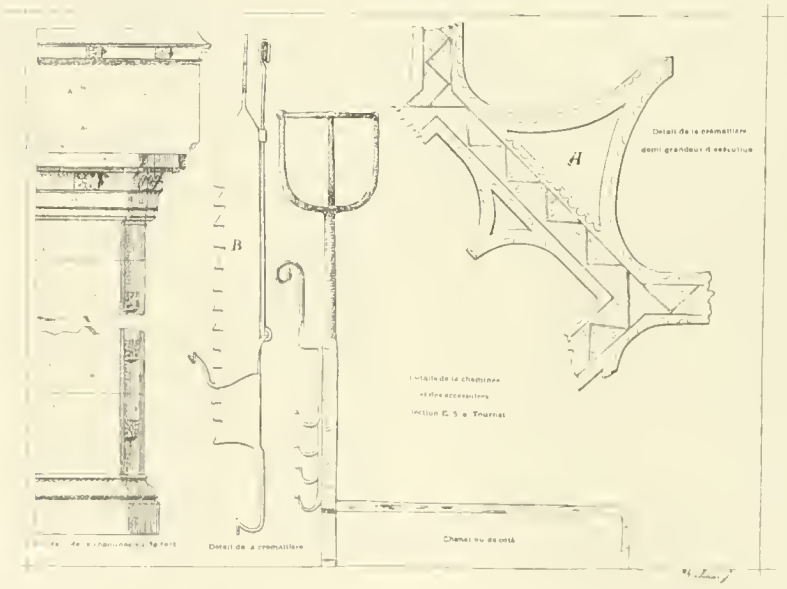
1. A côté de l'hôtel de ville.

simple niche à feu que l'on voit en trois endroits de la salle basse du donjon du château des comtes à Gand, remontant au Xe siècle ; elle est en cul de four, et ménagée aux dépens du gros mur en moëllons calcaires. On n'a dû s'en servir que pour y placer un *brasero*, sans quoi le fond de l'âtre



se serait calciné. Dans ce type embryonnaire, les jambages... brillent par leur absence.

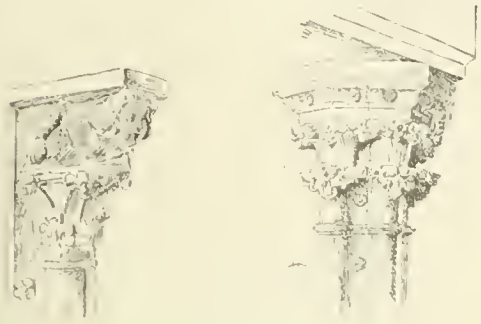
Là où ils existent, ils constituent, du moins à la première époque, des montants monolithes aux-



6 et 7. — Cheminée tournaisienne, provenant d'une maison de la rue de la Madeleine (L. C.)

quels est greffée une colonnette avec base et chapiteau ; c'est un des types intéressant du support lapidaire. Les jambages reçoivent le linteau par l'intermédiaire d'un vigoureux abaque, qui fait encorbellement, et supporte une superstructure formant saillie en avant des montants (3).

Les cheminées du XIIIe siècle sont très rares en notre pays. M. Heins attribue à la fin du



8. 9.

XIIIe siècle une cheminée du Steen de Ryhove à Gand ; les jambages sont à colonnettes et por-

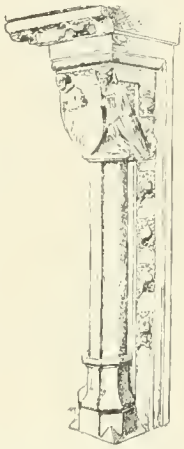
10 et 11. — Cheminée de la cuisine de l'hôtel Gruuthuuse, d'après M. A. Heins.

tent un puissant linteau en surplomb sur deux corbeaux étagés.

12. — Support angulaire du tombeau de Marguerite d'Autriche.

La *cheminée tournaisienne* est robuste et large ; elle a pour caractères des montants ornés de gorges garnies de rosettes, deux puissants abaques ornés de même et sur lesquels pose, en laissant un découvert, un linteau appareillé à crossettes (4 et 4bis), orné de reliefs à la clef et aux coussinets. C'est là, et non pas sur les jambages comme à Gand, qu'apparaissent des têtes d'hommes et de femmes ; les têtes sont souvent remplacées par des armoiries. Le linteau est surmonté d'un cordon larmier, toujours orné de rosettes. Comme nous l'avons dit, le linteau pose sur l'abaque de manière à ménager un découvert, qui était utilisé comme tablette pour y déposer des objets d'utilité.

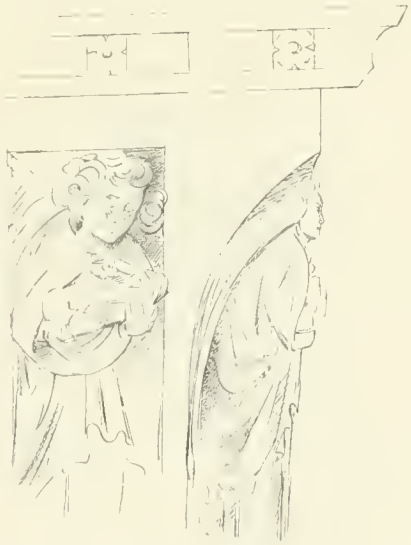
Voici (5) un spécimen de clef ornée tournaisienne (musée de l'École de Saint-Luc à Tournai); elle représente la gracieuse légende de la Licorne.



13. — Cheminée de la Halle aux draps à Gand, d'après M. A. Heins.

Je reproduis avec tous ses détails (6 et 7) un spécimen complet et vraiment typique d'une cheminée tournaisienne en pierre bleue, que possède M. le juge Soil de Tournai, et que j'ai publié naguère dans un recueil local (1).

On trouve au musée archéologique de Bruges une cheminée en pierre bleue de style tournaisien (8). La colonnette des pieds droits se raccorde aux jambages par des gorges ornées de rosettes. Le chapiteau se décore de crochets et de feuilles de cresson de style français ; l'abaque est un



14. — Croquis d'encadrement d'une cheminée de l'hôpital Saint-Jean à Bruges.

bloc en saillie d'où se détachent une tête et des bras. On en voit une analogue à l'abbaye de la Biloque à Gand. Le jambage est à triple colon-

1. *Le Touriste tournaisien*, Desclée, Tournai.

nette, et à quatre gorges à rosettes ; l'abaque, aussi décoré de rosettes, présente une cariatide ployée sous la charge. Le plus beau spécimen de l'espèce est à la grande salle de la même abbaye ; le support est le même, sauf la cariatide supprimée ; les feuillages du chapiteau sont bien tournaisiens et superbes (9).

15. — Cheminée flamande d'après un manuscrit, d'après M. A. Heins.

Une cheminée gigantesque de l'ancienne cuisine de l'hôtel Gruuthuuse présente des jambages curieux, où l'encorbellement est réalisé par une déviation sinueuse du fût des colonnettes (10 et 11). Ils sont à rapprocher des colonnes tordues qui soutiennent les statues du mausolée de Marguerite d'Autriche à l'église de Brou et qui sont dus à des artistes flamands. Nous en donnons un croquis (12).

Cheminées flamandes. — La figure isolée, couronnant un montant plus ou moins orné, paraît

16. — Cheminée d'une maison à Damme, d'après M. A. Heins.

commun à Gand et à Bruges. C'est souvent un ange portant un phylactère (collection de l'École Saint-Luc à Gand) ou un écu (13) (musée lapidaire à Gand), ou un instrument de musique (cheminée de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges) (14). L'écu est parfois porté par un chevalier et sa dame, comme on le voit au château des Comtes de Gand, à une cheminée du milieu du XVe siècle. M. A. Heins reproduit le type d'une cheminée flamande à figures entières au sommet des montants, d'après un intéressant dessin de l'école flamande conservé à l'Université d'Erlan-

17. — Cheminée conservée au musée de Gruuthuuse à Bruges d'après M. A. Heins.

gen (15). Le musée du Broel a Courtrai possède des jambages de cheminées en pierre blanche, couronnés par des anges ailés et couronnés, qui portent un phylactère avec la date 1372.

18. — Cheminée au musée lapidaire à Gand, d'après M. A. Heins.

L'apogée de la richesse des cheminées se produit au XVe siècle, alors que le linteau est souvent couvert de sujets historiques, et que les montants se décorent de personnages jumeaux.

A Bruges abondent à cette époque des montants couronnés d'un couple d'époux hissés ou accroupis dans la cavité saillante où se noie la

moulure. Le type le mieux conservé a été signalé par M. Heins à Damme (16). On en voit de pareils au musée d'archéologie brugeois et à l'Hôtel Gruuthuuse (17). Le linteau de la cheminée en dos d'âne est tout couvert de sculptures.

La double figurine se retrouve à Gand, à la Halle aux draps construite en 1426 par Simon Van Assche. Les personnages sont des portants d'armoiries.

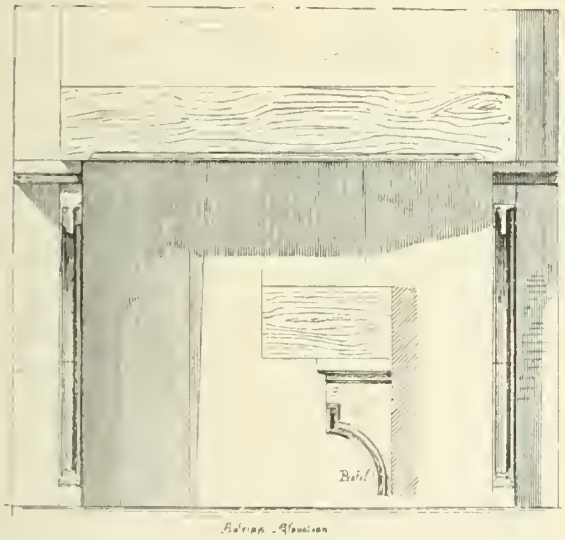
La cheminée de la salle scabinale contiguë aux halles d'Ypres offre des colonnes complètes surmontées d'anges portant le phylactère ; mais elles paraissent refaites à une époque moderne.

Vient ensuite en différentes régions des Flandres le type de montants à figures animales, le plus souvent des lions, parfois des aigles ou des griffons figurant comme portants d'armes. Le musée lapidaire à Gand possède deux beaux montants à deux lions en pied portant un écu (18). On en voit de pareils aux musées de Gand et de Bruges, mais un spécimen de toute beauté décore le jambage de la salle d'honneur à l'hôtel de ville d'Audenaerde. La salle dite de l'Arsenal, à l'hôtel de ville de Gand (1484), possède une cheminée dont les superbes montants s'ornent à leur sommet d'une part du lion de Flandre portant l'écu, d'autre part de la pucelle de Gand accueillant le lion dans son giron.

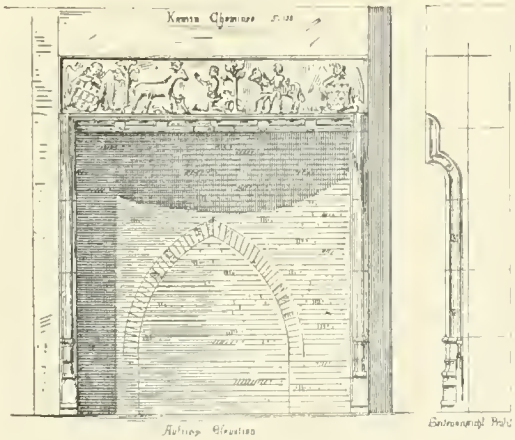
19. — Ancienne maison à Damme.

20. — Maison rue du Vieux-Bourg à Gand.

Têtes de monture d'une cheminée, d'après M. A. Heins.



21. — Cheminée de la maison communale de Maestricht, d'après L. de Fizenne.

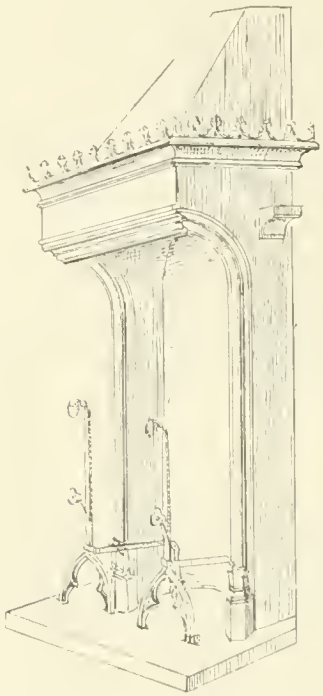


22. — Rendez-vous de chasse de Grivegnée, d'après L. de Fizenne.

La cheminée commune *gantoise* a pour caractéristique des montants à profil de nervure s'incurvant au sommet, où se greffe une tête humaine;

il y a de part et d'autre un masque d'homme et de femme ; il y eut à Gand une multitude de cheminées de ce type original. Parmi les plus anciens spécimens, M. Heins cite deux belles têtes trouvées dans une maison de Damme (XVe siècle) (19).

On peut voir à Gand plusieurs spécimens de la même période, notamment deux jambages provenant d'une maison de la rue du Vieux Bourg (20) et qui sont à présent au musée lapidaire de la ville. Ce musée possède une collection de têtes sculptées par couples d'hommes et de



23. — Cheminée d'après un tableau de Memling.

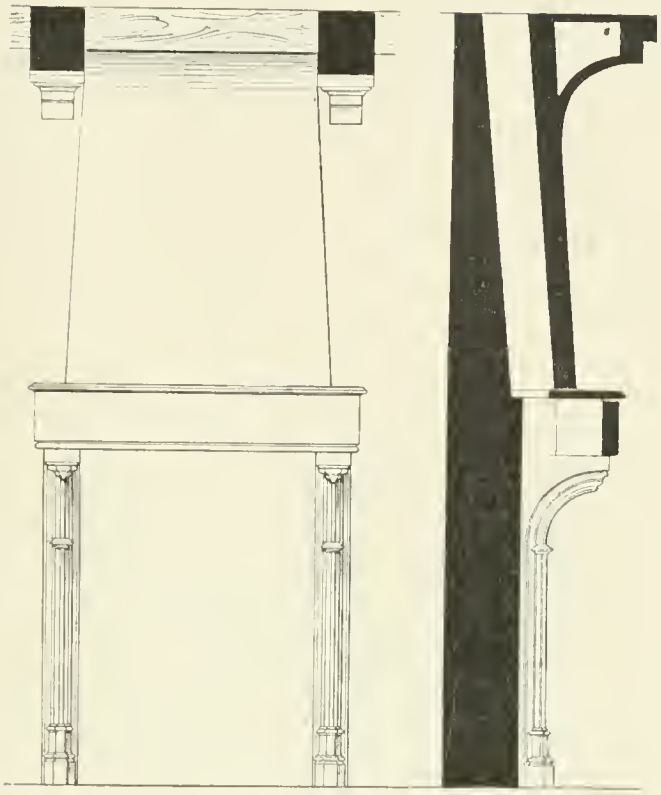
femmes au sommet de montants en pierre de cheminées. Ces figures sont traitées dans un sentiment décoratif et de manière un peu bauale, et visiblement faites par de simples artisans qui en multipliaient les exemplaires.

Au XVe siècle apparaît une simplification des jambages à colonnettes ; la base subsiste, mais le chapiteau disparaît ; c'est un écho de ce qui se passe alors dans les arcades et dans les piliers dits prismatiques d'où disparaît les chapiteaux. Le fût est remplacé par un tore avec ou sans listel, une sorte de nervure ; vers le haut son tracé s'incurve en quart de rond, pour former un encorbellement ; le creux qui raccorde le tore au jambage se retourne horizontalement, de front, en haut, sous le linteau. M. Heins donne comme exemples deux cheminées des halles de Damme. Dans l'une des deux, l'encorbellement est obtenu par les moulures incurvées et en sus par un cor-

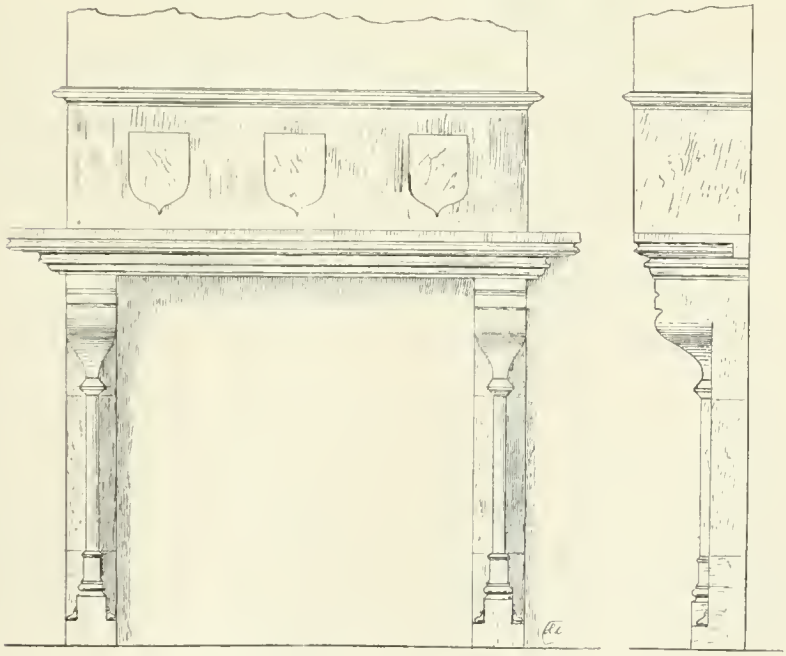
24. — Cheminée provenant d'Arquennes, placée au presbytère St-Jacques à Tournai. (L. C.)

beau. Il en est de même dans la somptueuse cheminée de la salle des Échevins à l'hôtel de ville de Courtrai.

Les montants en forme de nervure recourbée au sommet se retrouvent en Limbourg (21). Voici la cheminée de l'ancien hôtel de ville de Maestricht ; la moulure, au lieu de s'arrêter en haut en quart de rond, remonte encore un peu verticalement pour s'amortir en demi-pyramides. Ce parti est propre à la région ; nous le retrouvons à la jolie cheminée du rendez vous de chasse de Grivegnée dont le linteau est historié de la légende de saint Hubert (22). Le musée



25. — Cheminée ancienne, provenant d'Arquenne, appartenant à l'Auteur.



26. — Cheminée de la Renaissance à Feluy, dessin de L. C.

d'Anvers possède un tableau de Memling où figure l'intéressante cheminée dont voici le croquis (23). Ici la nervure en montant fait retour le long du linteau dont elle orne le bord inférieur.

Cheminées du Hainaut. — Le jambage à moulure recourbée dont il s'agit n'est pas exclusivement flamand ; il abonde au contraire aux XVe et XVIe siècles en Wallonnie, surtout autour des carrières d'Écaussines, de Feluy et d'Arquennes, qui, depuis le XIVe siècle, et surtout aux deux siècles suivants, ont fourni une multitude de cheminées dans les manoirs, les fermes et les maisons de la ville et des champs du Hainaut. J'en ai connu de nombreux spécimens analogues à celui que je reprodnis (24) ; cette cheminée provient d'Arquennes ; je l'ai placée jadis au presbytère de Saint-Jacques à Tournai. En

27. — Façade d'une maison de Beaumont. (L. C.)

voici (25) un autre exemple, et un troisième (26), où l'on voit s'insinuer les formes de la Renaissance.

La confection des jambages était devenue si courante, que l'on en vint à les copier dans de curieux encorbellements de certaines façades de maison en pierre que l'on voit encore, par exemple, rue d'Havré à Mons, et à Beaumont. Le surplomb de l'étage au-dessus du rez-de-chaussée est soutenu par des pilastres recourbés en forme de montants de cheminée.

La cheminée ancienne n'avait pas, comme la cheminée moderne, un découvert horizontal en forme de tablette, pour y poser des miroirs, et des pendules encore inconnues, ou de la vaisselle étalée , mais souvent l'abaque débordait latéralement pour y recevoir quelques objets d'usage.

L. Cloquet.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 11 décembre 1905.* — M. Enlart lit un mémoire sur les origines anglaises du style flamboyant.

M. Rodocanaki fait une communication sur le costume des femmes de Florence au XIVe siècle.

M. Arnauldet parle sur un inventaire des tapisseries du château de Blois, conservé à la Bibliothèque de Nantes.

M. de Mély communique un mémoire de M. Stuckelberg sur les reliques de saint Smier.

M. Monceau communique deux sceaux byzantins trouvés par le P. Delattre à Carthage.

M. Héron de Villefosse communique une inscription récemment découverte à Alise.

Séance du 20 décembre. — M. Vauvillé communique des armes, des fibules, etc., récemment trouvées dans l'enceinte de l'oppidum de Pommiers.

M. Chapot fait une communication sur une inscription du Louvre qui se rattache à un tremblement de terre survenu à Antioche au temps du patriarche Théophane.

M. Gauchery croit pouvoir attribuer le tombeau des Montigny, dans la cathédrale de Bourges, à Michel Bourdin.

M. Moreau de Néris communique le plan d'une piscine romaine découverte par lui dans la prairie Les Chaudes (Allier).

M. F. de Mély présente l'héliogravure que la *Gazette des Beaux-Arts* publie, d'après le retable de Beaune, reproduction qui n'avait jamais été autorisée jusqu'ici.

Séance du 27 décembre. — M. Héron de Villefosse lit une note de M. Leex sur une stèle avec inscription trouvée à Frolois (Côte-d'Or). Il donne communication de fragments d'inscription, découverts à Alise, et qui lui ont été adressés par M. Corot.

M. Arnauldet lit une note sur deux imprimeurs du XVe siècle, Nicolas Janson et Jacques Lerouge.

Séance du 17 janvier 1906. — M. Adrien Blanchet communique un jeton de la Société sous le règne de Charles X.

M. Marquet de Vasselot communique une plaque byzantine de stéatite acquise par le musée du Louvre et représentant saint Michel, archange.

M. Pallu de Lessert présente l'estampage d'une inscription trouvée à Carthage par le P. Delattre qui mentionne le nom du Consul Pomponius Bassus.

M. Monceau communique une lampe chrétienne trouvée en Tunisie qui porte un chrisme et les lettres A. B. C.

Séance du 24 janvier. — M. Naurice lit une notice sur M. Eug. Muntz. M. le comte Durrieu fait une communication sur Michelino Besozzo dont on vient de découvrir un tableau au Musée du Louvre.

M. Ravaisson Mollien continue son étude sur l'inscription dite de Praxitèle qui se trouve gravée sur la plinthe d'une salle du Louvre; il est d'avis que l'amour est d'emprunt. M. Michon indique les opinions de plusieurs archéologues qui ont nié ou accepté l'authenticité de cette inscription. En 1815, on encastra la base dans un socle rectangulaire, c'est ce qui a fait croire à sa disparition.

M. P. Monceaux communique de la part du R. P. Delattre un nouveau sceau byzantin trouvé en Afrique.

Séance du 31 janvier. — M. Vitry lit un travail de M. Perdrizet qui conteste l'attribution proposée par M. de Laigue d'une fresque du XVe siècle de la Chartreuse de Pesio à un moine nommé Antoine Le Cocq.

M. l'abbé Thédenat communique une série de moules à bijoux égyptiens en pierre dure. On a pu fondre trois bagues en alliage dans le plus curieux qui se compose de trois pièces.

T. Boinet étudie le portrait de Marguerite de Valois qui se trouve dans son livre d'heures.

M. Michon donne lecture d'un mémoire de M. Perdrizet sur des verres de Sidon donnés en prix dans des concours.

M. Cagnat signale trois chapiteaux byzantins photographiés à Chersonèse par M. le Baron de Baye. On lit sur l'un d'eux une inscription funéraire romaine.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 9 décembre 1905.* — *Décès d'un correspondant.* — Le président, M. Collignon, annonce à l'Académie la mort d'un de ses correspondants nationaux les plus érudits et les plus méritants, M. Gustave Saige, conservateur des archives de la principauté de Monaco.

On lui doit, outre de nombreuses études d'histoire et d'archéologie pure, une histoire de la

maison de Grimaldi, la publication des « Documents historiques relatifs à la Principauté de Monaco depuis le XVe siècle », celle des « Documents relatifs à la vicomté de Carlat », du « Trésor des chartes du comté du Réthel », etc.

M. Holléaux, directeur de l'École française d'Athènes, fait connaître le résultat des dernières fouilles exécutées à Délos aux frais de M. le duc de Loubat. Il décrit les travaux les plus importants accomplis en 1905 : déblaiement de l'Agora des Italiens, du Portique de Philippe, et d'une nouvelle région limitrophe au théâtre.

Il signale, en terminant, deux découvertes épigraphiques d'un haut intérêt : la dédicace d'un monument élevé par le roi de Macédoine, Antigone Doson, et le texte d'une loi relative à la vente du bois et du charbon à Délos.

Séance du 21 décembre. — Le président, M. Collignon, annonce la mort, à Munich, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, du doyen en date des correspondants de la Compagnie, M. Friedrich von Spiegel.

Séance du 29 décembre. — Chaire du Collège de France. — L'ordre du jour appelle la désignation au ministère de l'Instruction publique de deux candidats, en première et seconde ligne, à la chaire d'assyriologie, laissée vacante par le décès de M. Oppert. L'Académie présente en première ligne le Père Scheil, par 26 voix contre 7 à M. Fossey et à M. Thureau-Dangin ; en seconde ligne, M. Thureau-Dangin, par 19 voix contre 14 à M. Fossey. On sait quel esprit sectaire a fait repousser le candidat élu par l'Académie.

Séance du 12 janvier 1906. — M. Héron de Villefosse lit un rapport du P. Delattre sur les fouilles de Carthage.

Il s'agit de la découverte, faite dans les premiers jours de novembre 1905, d'un énorme sarcophage en marbre blanc rehaussé de couleurs et mesurant $2^{m},75$ de longueur. Le couvercle est orné sur chacun de ses grands côtés de onze acrotères recouverts de peinture bleue. Sur les deux frontons apparaît au milieu des flots et entre deux dauphins une représentation peinte de Scylla, ailée, brandissant une sorte de massue ; des chiens hurlants s'élancent de ses flancs. Le corps du défunt reposait dans un cercueil en bois décoré de peintures et de dorures qui était placé au fond de la cuve en marbre blanc.

Ce beau sarcophage a été placé au musée Saint-Louis, en attendant son transport au musée du Louvre, auquel le P. Delattre s'est empressé de l'offrir par l'intermédiaire de l'Académie.

Séance du 19 janvier. — M. S. Reinach soumet à l'examen de l'Académie une série de photographies de sculptures grecques qui figurent dans les musées de Boston (Amérique) et qui lui ont été communiquées par M. d'Eichthal, membre de l'Académie des Sciences morales et politiques.

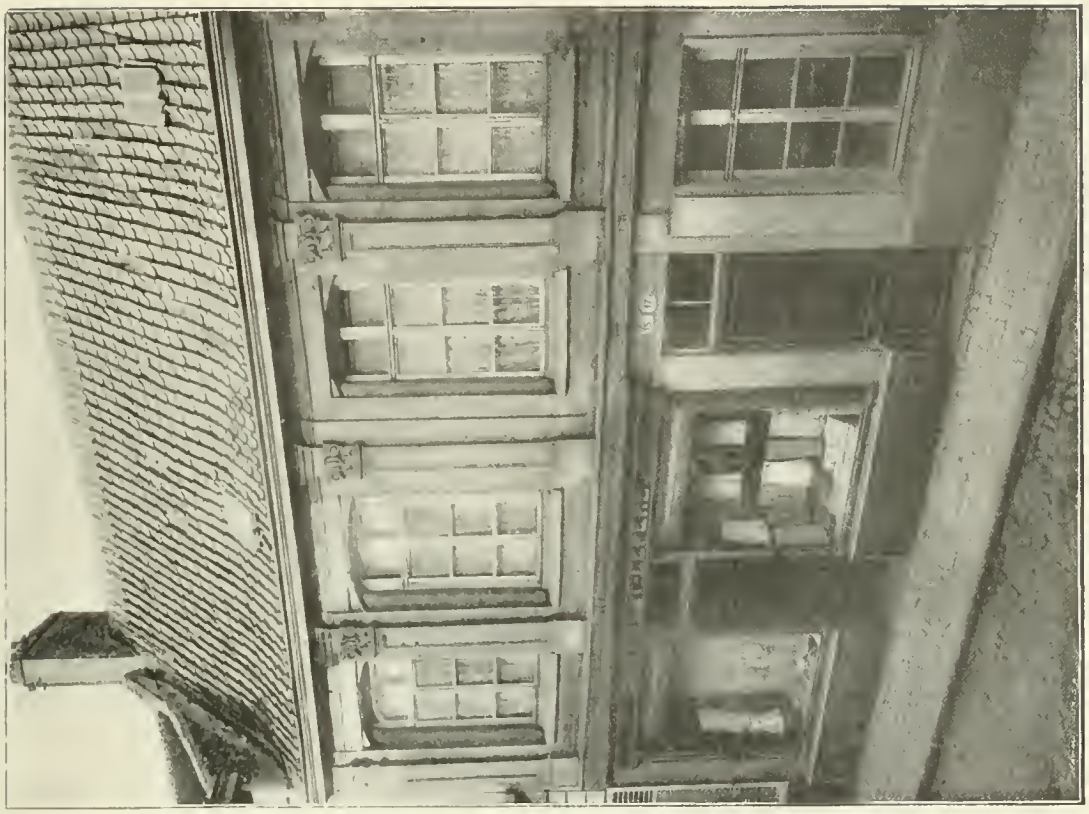
Séance du 26 janvier. — A l'ouverture de la séance, le président offre ses félicitations à M. Léopold Delisle et annonce que ce savant vient d'être l'objet d'une distinction flatteuse de la part de l'empereur d'Allemagne qui lui a fait remettre les insignes de l'ordre pour le Mérite.

M. Léon Heuzey lit une notice intitulée : « Les dieux à turban sur les cylindres chaldéens. » Il signale sur ces petits monuments une curieuse modification à partir de l'époque où les rois de la ville d'Our s'emparent de l'hégémonie en Chaldée. Le dieu auquel s'adressent les adorations ne porte plus que très rarement la coiffure à cornes de taureau. Cet emblème de la divinité est remplacé par le simple turban que portent les rois et les chefs des cités chaldéennes. M. Heuzey en cherche l'explication dans ce fait, que les rois d'Our, comme on le voit par leurs inscriptions, acceptaient les honneurs divins. Par une confusion voulue, c'était en réalité le roi régnant qui recevait l'adoration sous l'apparence de quelque divinité.

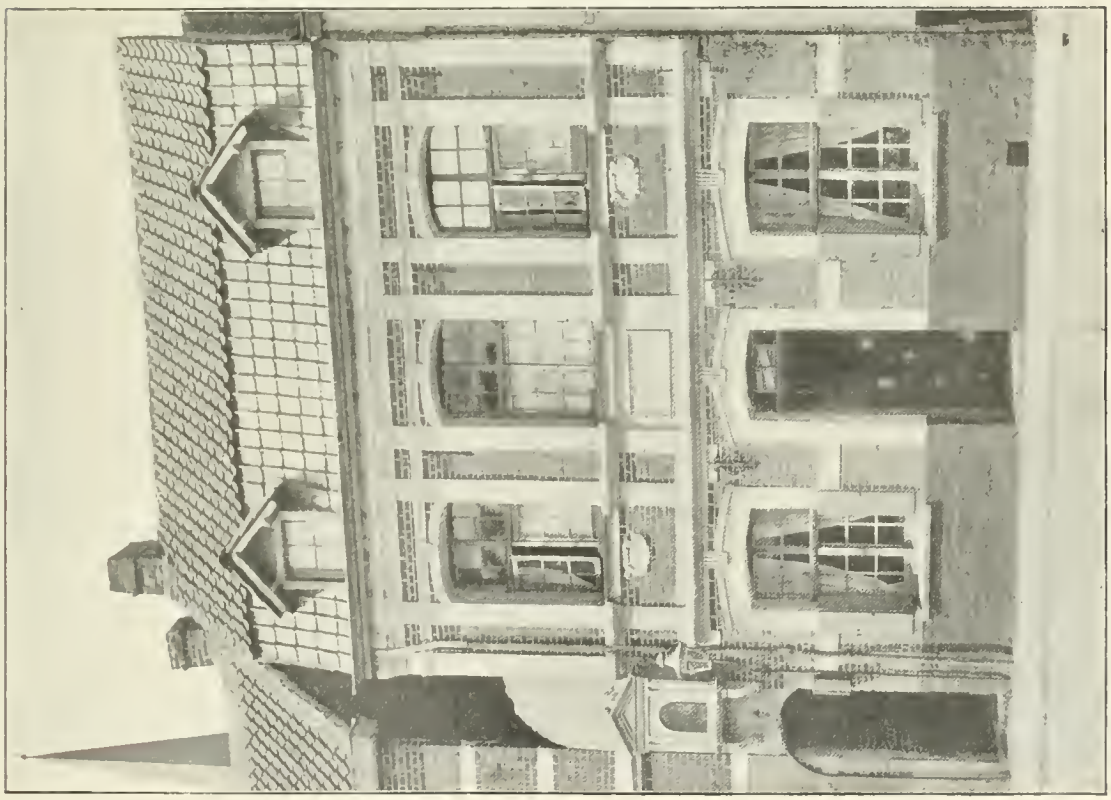
M. Cagnat signale les découvertes archéologiques qui ont été faites par le capitaine Donau dans le Sud tunisien. Il en fait ressortir l'importance et se propose de les analyser au cours d'une des prochaines séances.

Cercle historique et archéologique de Courtrai, 1905. — Le bon exemple est chose précieuse ; M. Soil, en publiant son remarquable volume sur les anciennes maisons tournaisiennes, a ouvert les yeux à ses confrères d'autres villes, et tout de suite le voilà imité par un archéologue distingué de Courtrai, le baron Jos. Bethune. Avec MM. de Geyne et Goethals, il a parcouru les rues de la bonne ville flamande, et y a noté pas moins de 170 constructions anciennes. Si l'on compare les anciennes façades aux pignons de Bruges et de Gand, on y trouve peu de similitudes, certaines analogies seulement avec celles d'Ypres. Rapprochées de celles de Lille, de Tournai, elles offrent une différence plus sensible. Ainsi donc chaque ville a bien son cachet du terroir, et c'est ce qui rend l'étude plus intéressante.

Malheureusement les plus anciennes ne remontent qu'à la fin du XVIe siècle. Il faut noter surtout l'annexe de la brasserie Tack, bien conser-



Courtrai. — Façade rue du Persil, 15 et 17.



Courtrai. — Façade place Saint-Amand, 17.

vée avec les croisillons et les barreaux de ses fenêtres, couronnés par un linteau, abrités sous des décharges qui sont en cintre brisé au rez-de-chaussée, en anse de panier à l'étage. Les suivantes montrent un passage progressif au style de la Renaissance ; elles sont à pignon en briques, en pas de moineau, avec larges et profondes fenêtres à cintre en arc déprimé, surmonté d'une moulure larmier ; l'encadrement est bordé d'une légère chaîne en pierre ; c'est la variété dite de style espagnol.

Plus tard la façade s'allonge sous une corniche classique, et les baies s'encadrent entre des pilastres ; ailleurs, les pilastres quittent la bordure des fenêtres pour s'établir dans l'axe des trumeaux suivant la formule classique.

L'étude du baron Bethune est substantielle, objective, comme on dit, et consciencieuse ; elle

Courtrai. — Pignoos situés Grand'Place, 21 et 22.

fournit un inventaire précis, bien daté, de tout ce que Courtrai conserve d'intéressant. Elle rendrait impardonnable, à l'avenir, tout manque d'égard envers les derniers restes de l'ancienne architecture privée de Courtrai. Car il l'a dit à ses concitoyens, sa tâche est achevée, la leur commence ; à eux de sauvegarder et de restaurer leurs vieux pignons.

Si l'étude que nous signalons est sobre de commentaires, elle est riche d'illustrations, et constitue un petit volume d'un très vif intérêt.

Le même archéologue a présenté au cercle dont il est un des fondateurs, d'intéressantes observations concernant la collégiale de Notre-Dame à Courtrai. Des fouilles pratiquées à la façade occidentale ont mis à découvert l'élégant portail occidental, et montré l'ordonnance primitive de la façade, toute tournaisienne et analogue à celle de Saint-Nicolas de Gand. Le porche primitif, si porche il y a eu, n'était qu'un auvent en charpente. Une belle porte du commencement du XIIIe siècle a été retrouvée près de la tour sep-

tentrionale. Chose curieuse, les contreforts étaient évidés au niveau du rez-de-chaussée par des passages qui établissaient la continuité d'une coursière courant entre le mur et le fossé qui longeait cette église, primitivement englobée dans l'enceinte du château comtal.

Société d'Archéologie de Bruxelles. — Les livraisons III et IV de l'année 1905 contiennent quelques articles intéressants à noter ici. C'est d'abord une courte causerie de M. J. Fourgois : promenade à Quercy, et une longue note du R. P. Nimal sur l'abbaye de Villers.

On a beaucoup agité la question de savoir si la belle abbatiale en ruines est l'œuvre de S. Bernard, si elle est antérieure à 1151; la réponse est négative.

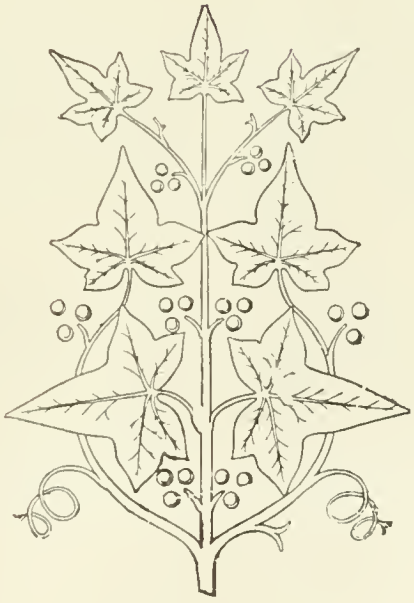
La Chronique de Villers (1250) mentionne un oratoire primitif; l'expression ne peut s'appliquer à l'église actuelle; une chronique du XVII siècle nous parle d'un édifice, contenant un oratoire, qui s'élevait dans une partie retirée du monastère, le P. Nimal pense qu'il s'agissait de cette bâtisse. D'ailleurs les conditions de pénurie qui ont caractérisé le début de la colonie cistercienne au temps de S. Bernard s'opposent à l'hypothèse que les premiers religieux établis au bord de la Thyle aient pu édifier l'œuvre gigantesque du monument encore debout. D'ailleurs sa magnificence semble contraire à l'esprit de saint Bernard. M. Enlart a d'ailleurs établi que les créations de celui-ci eurent le caractère roman, à l'instar de Saint-Paul Trois-Fontaines près de Rome, un véritable type.

Quelques pages sont consacrées au porche de Villers ; il était ouvert à l'instar des églises primitives. Il est bon de noter ici que le porche d'Aulne, ainsi que je l'ai établi, était dans ce cas ; une galerie avec appenti à arcades ouvertes longeait la façade occidentale (1).

L'auteur s'arrête longuement à déterminer la date des chapelles latérales septentrionales des nefs. Avec une parfaite droiture, le P. Nimal rectifie son ancienne opinion sur la situation de la chapelle Saint-Bernard.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 469, 2me col.



Bibliographie.

ANTIQUITÉS ET MONUMENTS DE L'HÉRAULT, par Émile BONNET, docteur en droit, avocat à la Cour d'appel de Montpellier. — Montpellier, impr. Ricard, frères, 1905. Un vol. in 8° raisin de 560 pages, avec 12 planches hors texte et 72 figures dans le texte. (Extrait de la *Géographie générale du département de l'Hérault*, publiée par la Société languedocienne de Géographie, t. III, pp. 199 à 754.)

LE département de l'Hérault ne possède pas, comme ses voisins du Gard, de l'Aude et du Tarn, de ces monuments de premier ordre qui s'imposent à l'admiration de tous. Il n'offre rien de comparable à la Maison-Carrée et aux Arènes de Nîmes. De ses cinq anciennes cathédrales, aucune ne rivalise avec le chœur de Saint-Just de Narbonne ou avec Sainte-Cécile d'Albi. Ses nombreuses fortifications rurales restent bien en arrière de la Cité de Carcassonne et des remparts d'Aigues-Mortes. Il n'a ni le portail de Saint-Gilles, ni la frise de Beaucaire.

Il mérite cependant l'attention des archéologues par un ensemble d'antiquités et de monuments, réellement intéressants et instructifs, dont plusieurs jouissent, depuis assez longtemps déjà, d'une notoriété des mieux justifiées.

M. Émile Bonnet, conservateur des collections de la Société archéologique de Montpellier, auteur d'importantes études sur l'histoire de l'imprimerie à Montpellier et dans les autres villes de l'Hérault, et de divers autres travaux, justement estimés, de numismatique, d'histoire, de bibliographie, d'archéologie monumentale, etc., — vient de consacrer à ces antiquités et monuments de l'Hérault un important et remarquable volume d'ensemble, où l'on trouvera — traité de main experte — tout ce qu'il est utile de connaître sur l'archéologie *historique* (1) de cette portion de l'ancienne province de Languedoc.

Le volume de M. Émile Bonnet peut être considéré comme composé de deux séries d'étendue sensiblement égale : — d'un côté, l'*antiquité* (1. période préromaine ; 2. période gallo-romaine) (pp. 7 à 272) ; — de l'autre, le *moyen âge* (3. période wisigothe ; 4. période carolingienne ; 5. période romane ; 6. période gothique) (pp. 273 à 542).

Dans le chapitre consacré à la période préromaine, M. Bonnet étudie successivement les inscriptions, les monnaies, les enceintes et les sépultures. — Le chapitre sur la période gallo-romaine est divisé d'une façon analogue : 1° les voies romaines, 2° les inscriptions, 3° les édifices et les objets d'art, 4° les sépultures (*a.* par incinération, *b.* par inhumation) et le mobilier funéraire. — Cinq planches hors texte (sur douze) et 33 figures dans le texte (sur 72) se rapportent à ces deux grandes subdivisions des temps païens.

L'Hérault n'a fourni que deux de ces inscriptions — tracées en caractères grecs et rédigées dans une langue inconnue, — que l'on a longtemps appelées *gallo-grecques* et attribuées aux Gaulois. En revanche, les monnaies antérieures à la conquête romaine y ont été trouvées en abondance. Elles portent des légendes en diverses langues, correspondant aux diverses races qui ont peuplé le pays, notamment les Ibères, les Ligures, les Volkes Tectosages et les Volkes Arécomiques.

Les plus importants des *oppida* sont ceux de Murviel, près de Montpellier, et d'Ambrussum, sur la rive droite du Vidourle.

Les vestiges de la période romaine « sont répandus en grand nombre sur le sol du département de l'Hérault. On peut dire qu'il n'est pas un coin de son territoire qui n'ait fourni quelque débris rappelant l'occupation romaine ». Les noms de localités en *ac*, en *an* et en *argues*, qui reproduisent les noms des anciens *fundi*, sont encore très abondants.

Le pays était traversé par la grande route, qui mettait en communication l'Italie avec l'Espagne, la *voie Domitienne*. Sur cette route, dont M. Bonnet suit le tracé pas à pas, se trouvaient divers petits bourgs ou simples relais, — et à proximité, surtout dans la région la plus rapprochée du littoral, de nombreuses *villas*, dont les sépultures ont enrichi nos musées d'abondants et élégants spécimens de verrerie, etc.

Béziers (dont l'origine remonte certainement plus haut, puisque l'on possède des monnaies de la période gauloise à la légende BITAPPA) constituait l'agglomération romaine la plus importante. Les restes de remparts, retrouvés dans le sous-sol de la ville actuelle, ont fourni de nombreux et intéressants morceaux de sculpture et d'épigraphie.

Dans les fonts baptismaux de l'église Saint-Aphrodise existe un sarcophage, d'origine païenne, représentant une chasse, dont M. Bonnet signale l'analogie très étroite avec l'un des sarcophages de Girone (Espagne).

1. La partie préhistorique a été traitée par M. Paul Cazalis de Fondouce, dans un fascicule spécial : — *L'Hérault aux temps préhistoriques*. (In-8° raisin de 195 pages.)

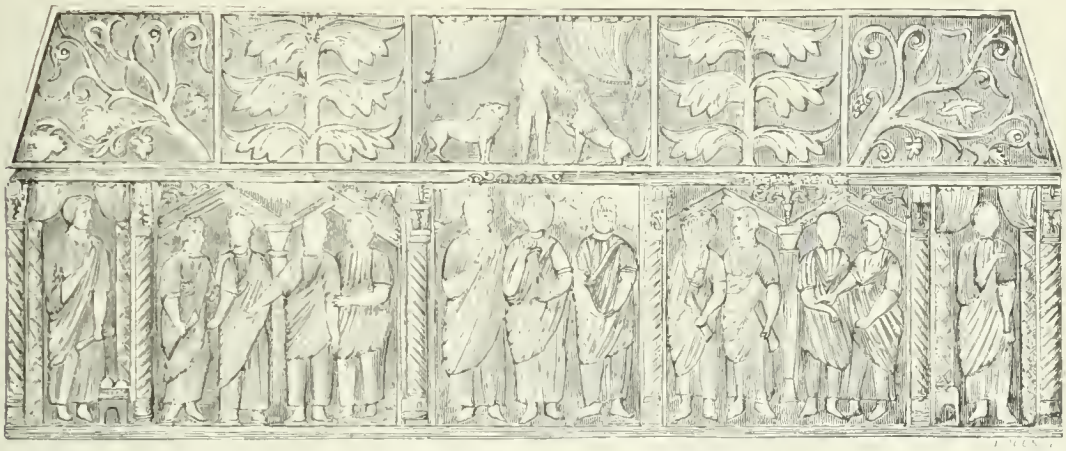
Sur environ deux cents inscriptions romaines recueillies jusqu'à ce jour dans le département de l'Hérault, près de la moitié ont été découvertes à Béziers. L'ensemble de ces inscriptions romaines, de Béziers et du reste de l'Hérault, a été spécialement étudié par M. Bonnet, au double point de vue des divinités topiques et de l'organisation civile de la contrée.

Les inscriptions de l'époque chrétienne primitive et de la période wisigothe sont la plupart bien connues, grâce au recueil d'Edmond Le Blant. Nous nous bornerons à rappeler celle de Maguelone : *Vera in pace*, qui peut remonter au IIIe siècle.

Les cimetières wisigoths, au nombre d'une vingtaine environ, ont livré un assez grand nombre de boucles de ceinturon et de fibules à rayons, et deux bagues portant les symboles chrétiens du poisson et de la colombe. A cette même période, se rattachent plusieurs sarcophages : un entre autres, conservé dans l'église de Saint-Guilhem-le-Désert et sur lequel sont figurés le Christ et ses apôtres, Daniel entre les lions, etc.

De l'occupation sarrazine provient un marbre, revêtu d'une inscription arabe, découvert en 1882 à Aniane. Un monument analogue, mais remontant seulement au XIIe siècle, a été trouvé en 1892 à Montpellier.

La majeure partie du chapitre intitulé : *période carolingienne*, est consacrée à réfuter l'opinion de divers archéologues, d'après lesquels « le département de l'Hérault ne compterait pas moins d'une douzaine d'édifices carolingiens. » M. Bonnet n'admet guère, comme appartenant



Sarcophage de Saint-Guilhem-le-Désert.

aux siècles ayant précédé l'an mille, que la crypte de l'église Saint-Aphrodise à Béziers et les substructions (en matériaux romains) de la crypte de la cathédrale de Lodève. — Au cours de ce même chapitre, M. Bonnet fait bonne justice de la tradition languedocienne, qui considère comme fondées par Charlemagne les diverses églises présentant comme ornementation des cordons en pierre noire.

La partie *architecture religieuse* des deux chapitres traitant de la *période romane* et de la *période gothique*, est établie sur un plan identique : — 1° *Caractères généraux des églises romanes de la région* (pp. 346 à 382) et *Nomenclature des églises romanes du département de l'Hérault* (pp. 382 à 482). — 2° *Caractères généraux des églises gothiques de la région* (pp. 483 à 490) et nomenclature des *Principales églises gothiques du département de l'Hérault* (pp. 490 à 520). — Sous la rubrique *Caractères généraux*, M. E. Bonnet étudie successivement le plan, l'appareil, les voûtes, les supports, les portes et fenêtres, les toitures, les clochers, les fortifications, les cryptes, les tribunes et bancs de pierre et enfin la décoration et la sculpture.

La période romane a été particulièrement féconde dans l'Hérault. M. Bonnet a pu constater que « les procédés de décoration employés dans nos églises romanes présentent de sensibles différences suivant les diocèses auxquels elles appartenaient ». — « Dans les diocèses de Maguelone et de Lodève dominent les suites de petites arcatures reposant, soit sur des colonnettes,... soit sur des pilastres,... soit sur des encorbellements... Ces suites d'arcatures décorent tant l'intérieur que l'extérieur des édifices... » — « Un autre motif d'ornementation spécialement

employé dans les diocèses de Maguelone et de Lodève, est celui des frises et archivoltes *en dents d'engrenage.* »

Ce motif avait été désigné par Renouvier, Mérimée, Revoil et Noguier, sous le nom de *dents de scie.* M. E. Bonnet fait très justement observer que cette expression « présente le double inconvénient de mal caractériser la forme de l'ornement en question et de prêter à l'équivoque, car le nom de *dents de scie* est généralement réservé à une décoration *purement sculpturale.* » Et il propose cette dénomination de *dents d'engrenage* pour la décoration qui affecte le caractère d'une *œuvre d'appareillage*, en réservant la dénomination de *dents de scie* à celle qui est du domaine de la *sculpture* (p. 371 et fig.). Cette heureuse correction au vocabulaire archéologique en usage, sera certainement accueillie avec faveur et ne tardera pas à devenir courante.

« Dans les diocèses de Béziers et d'Agde, les

Salle capitulaire de l'abbaye de Valmagne.

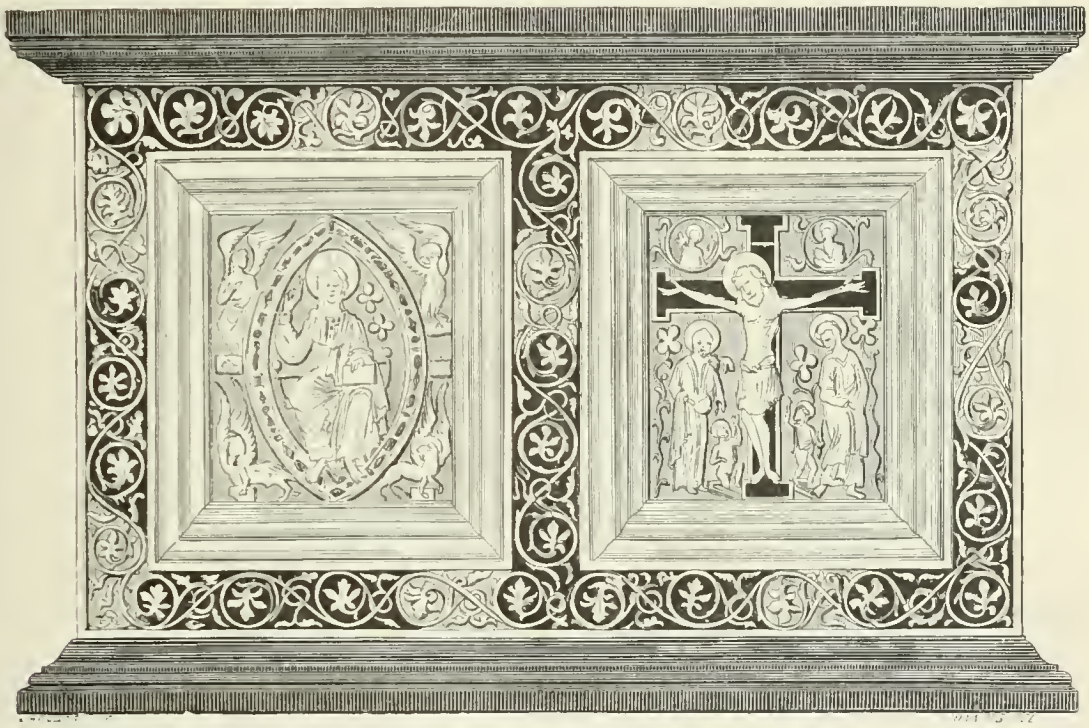
procédés de décoration sont tout différents [de ceux des diocèses de Maguelone et de Lodève]. Les petites arcatures n'apparaissent qu'exceptionnellement.. et on ne rencontre plus de frises ni d'archivoltes en dents d'engrenage. Par contre, les moulures en billettes ou en damiers constituent l'ornementation dominante... » (pp. 372-373).

La croisée d'ogives a été connue dans l'Hérault dès le XIIe siècle. On la trouve, à cette date, dans le transept de la cathédrale de Maguelone, au porche de l'église abbatiale de Saint-Guilhem-le-Désert et à la salle capitulaire de l'abbaye de Valmagne. « Mais ce ne furent là que des tentatives isolées, qui n'eurent point de lendemain ; et il faut attendre jusqu'en 1211 pour voir [commencer à] s'élever, avec l'église du Vignogoul, le premier édifice gothique de la région » (p. 481). Encore peut-on constater que la persistance des anciens procédés architectoniques « se manifeste au plus haut degré » dans toute la partie inférieure de ce monument.

A la suite de Renouvier et de Noguier, M. É. Bonnet admet « que la pénétration de l'architecture gothique dans le Midi » a été une conséquence de la croisade contre les Albigeois.

« Tous les édifices gothiques de cette région sont postérieurs à la croisade. Quelques-uns datent de la seconde moitié et surtout de la fin du XIIIme siècle, mais la plupart ne sont pas antérieurs au XIVme. » — « Nos populations rurales... longtemps encore construisirent leurs édifices nouveaux en restant fidèles aux traditions du style roman » (p. 483.)

Les églises les plus remarquables du département de l'Hérault, sont, pour la période romane : — la cathédrale d'*Agde*, dont l'aspect « est plutôt celui d'une imposante forteresse » ; — la cathédrale de *Maguelone*, qui s'élève isolée au bord de la mer (à une dizaine de kilomètres de Montpellier), seul reste d'une importante cité épiscopale du moyen âge ; — l'église paroissiale, anciennement abbatiale, de *Quarante*, qui présente trois nefs et un transept : plan fort rare dans notre région ; — l'église également paroissiale aujourd'hui, et précédemment abbatiale, de *Saint-Guilhem-le-Désert*, dont le chevet a été unanimement considéré par les archéologues comme reconstruit, au XIIe siècle, sous une influence lombarde ; — l'église abbatiale d'abord, cathédrale ensuite, simplement paroissiale aujourd'hui de *Saint-Pons-de-Thomières*, présentant « un ensemble très complet d'ouvrages de défense, qui en faisaient une véritable citadelle » ; — les églises, moins importantes, de *Saint-Jacques* de *Béziers* (dont le chevet a conservé une riche décoration qui rappelle beaucoup les entablements antiques) ; d'*Espondeilhan* (dont les bas-côtés sont voûtés en quart de cercle) ; de *Loupian* (qui présente des croisées d'ogives disposées de la même façon qu'à Lusignan et à Jazeneuil, en Poitou) ; de Saint-Antoine-de-la-Cadoule, de Saint-Martin-de-Londres, de Saint-Pierre-de-Rèdes, etc... — Notons encore les restes du chevet, rectangulaire à l'extérieur, semi-circulaire à l'intérieur, de l'église de Pallas, consacrée en 1024, et la belle tour du cimetière de Puissalicon, « dont la décoration décèle incontestablement une influence lombarde ».

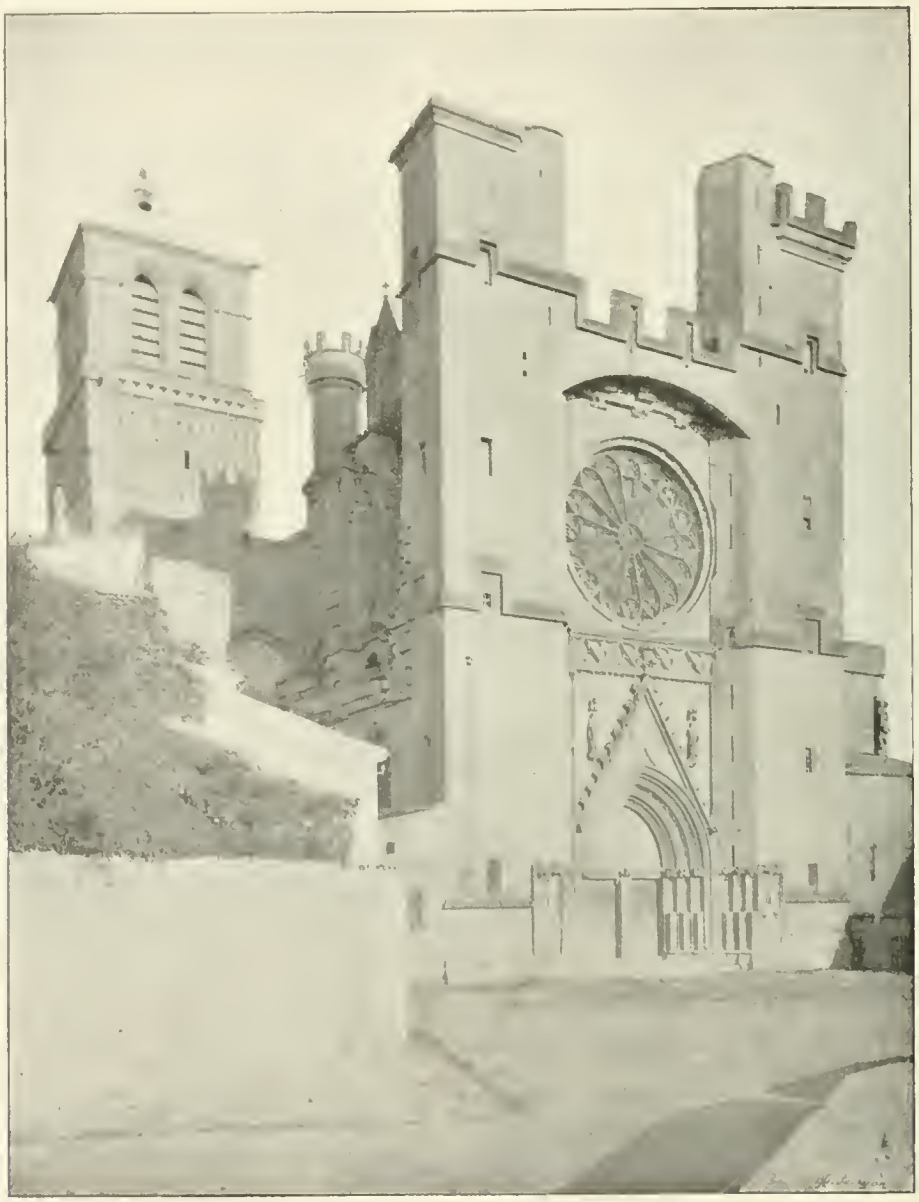


Autel de Saint-Guilhem-le-Désert.

Pour la période gothique, les œuvres majeures sont : — la cathédrale *Saint-Nazaire* de *Béziers*, « un des édifices les plus intéressants de notre région », — la collégiale de *Capestang*, qui « présente une grande analogie de style avec la cathédrale de Narbonne, dont elle est voisine », — l'église de Saint-Paul de *Clermont*, qui « est, avec celle de Valmagne, le spécimen le plus remarquable d'architecture gothique que nous possédions dans le département de l'Hérault », — la cathédrale de *Lodève*, — la cathédrale actuelle de *Montpellier*, bâtie par le Pape Urbain V de 1364

à 1368, — l'église abbatiale de *Valmagne*, « qu'un de nos plus estimés archéologues, M. Anthyme Saint-Paul, considère comme un des édifices gothiques les plus remarquables du Languedoc », — les églises monastiques du *Vignogoul* et de *Villemagne-l'Argentière*.

Du mobilier lapidaire de nos églises carolingiennes, romanes et gothiques, il a survécu un autel daté du règne de Charles-le-Simple, trouvé à Capestang, aujourd'hui au musée de Béziers ; un certain nombre d'autels romans, dont le plus remarquable est celui de Saint-Guilhem-le-Dé-



Cathédrale Saint-Nazaire de Béziers.

sert (en marbre blanc et noir, avec incrustations en verres de couleurs très foncées), consacré en 1138, — plusieurs cuves baptismales à immersion ; — et deux retables du XIVe siècle. — Le mobilier en orfévrerie a presque partout disparu. — La Société archéologique de Montpellier possède une intéressante cuve baptismale en plomb, provenant de Vias.

La plus précieuse des rares inscriptions qui nous ont été conservées des époques carolin-

gienne et romane, — la dédicace de l'église de Montflaunès en 972, — a quitté l'Hérault : elle est aujourd'hui au château d'Étoile, dans la Drôme.

L'architecture monastique (qu'il est de tradition, peut-être à tort, d'englober dans l'architecture civile) nous a laissé plusieurs beaux spécimens de cloîtres : Saint-Guilhem-le-Désert, Grandmont-de-Lodève et Valmagne, auxquels il faut joindre celui de la cathédrale Saint-Nazaire de Béziers, aujourd'hui musée lapidaire de la Société archéologique de cette ville.

A l'architecture civile publique se rapportent le pont roman de Saint-Jean-de-Fos (construit de concert par les abbayes d'Aniane et de Saint-Guilhem-le-Désert), le pont gothique de Béziers, l'aqueduc du Malpas (créé en 1248 pour opérer le dessèchement de l'étang de Montady), les aqueducs analogues de Launac-Saint-André et de l'Estang-du-Pouget; à l'architecture civile privée: diverses maisons romanes, à Saint-Guilhem-le-Désert, à Villemagne-l'Argentière, etc., et d'assez nombreuses maisons gothiques.

Dans l'Hérault, l'architecture militaire se présente sous un double aspect : ecclésiastique et laïque. Les églises fortifiées y sont très nombreuses ; au point de vue de la défense, la cathédrale de Saint-Pons offre des particularités fort intéressantes. La motte féodale de Mauguio, qui doit remonter aux temps carolingiens et qui n'a probablement jamais porté qu'un château en bois, évoque d'importants souvenirs historiques ; les papes et les évêques de Maguelone ont été seigneurs de Mauguio. Aux évêques de Maguelone appartenait aussi le puissant château de Montferrand. En face de Montferrand se dresse le château de la Roquette ou de Bibioures.On trouve dans l'Hérault un certain nombre de donjons carrés remontant à l'époque romane et beaucoup de châteaux de l'époque gothique. — Plus abondants encore sont les villages fortifiés : les remparts de Saint-Jean-de-Fos remontent au XIIe siècle ; ceux de Vendémian, Viols-le-Fort, etc., au XIVe.

Le mur de ville de Saint-Pons-de-Thomières, construit dans le dernier quart du XIIe siècle, renferme des parties appareillées en *feuilles de fougère*.

Pour en finir avec les diverses parties du livre de M. É. Bonnet concernant l'architecture, notons quelques indications sur les anciennes bornes armoriées, sur les gibets seigneuriaux et sur les croix monumentales.

Nous avons signalé plus haut l'intérêt des trouvailles monétaires faites dans l'Hérault pour la période préromaine.Les périodes carolingienne, romane et gothique ne sont pas moins importantes au point de vue de la numismatique. Sous les Carolingiens, deux ateliers monétaires ont fonctionné dans la région qui nous intéresse : l'un à Béziers, l'autre à Substantion ; M. Émile Bonnet n'admet pas l'existence à cette époque d'établissements analogues à Lodève et à Clermont-l'Hérault. — Dès la fin du Xe siècle, les comtes de Mauguio frappent, dans cette localité, la fameuse *monnaie melgorienne*, qui fut « au moyen âge, une des monnaies les plus répandues dans le Midi de la France. » A côté de l'atelier de Mauguio fonctionnèrent les ateliers de Béziers, de Lodève et peut-être d'Aumelas. Les monnaies de Béziers (du dernier quart du XIe siècle au début du XIIIe) durent avoir une circulation beaucoup plus restreinte que celles de Mauguio. Plus rares encore que les monnaies de Béziers sont les pièces émises par les évêques de Lodève dans la seconde moitié du XIIe siècle. — La puissance grandissante de l'autorité royale fit disparaître les fabrications monétaires seigneuriales. Les évêques de Maguelone cependant avaient encore le droit de frapper monnaie au XIVe siècle.

Parallèlement à leur atelier de Mauguio, le roi d'Aragon, seigneur de Montpellier, Jayme Ier, créa à Castelnau-le-Lez, en 1273, un autre atelier, qui eut une existence éphémère. En 1293, Philippe-le-Bel ayant acquis une partie de la ville de Montpellier (Montpelliéret), y transféra l'hôtel monétaire royal de Sommières, qui fonctionna jusqu'à la Révolution.

Tel est, dans ses grandes lignes, le sujet traité par M. Émile Bonnet.

Le livre que nous venons d'analyser rapidement, et sur lequel nous aurions eu plaisir à nous étendre bien davantage, est une œuvre de *synthèse scientifique*, d'une érudition très complète et très sûre, où les travaux des archéologues antérieurs sont révisés avec une critique des plus judicieuses, et complétés par une quantité considérable d'observations et d'informations nouvelles ; — une œuvre réellement doctrinale qui fait le plus grand honneur à son auteur — et en même temps à la Société languedocienne de Géographie, qui l'a éditée.

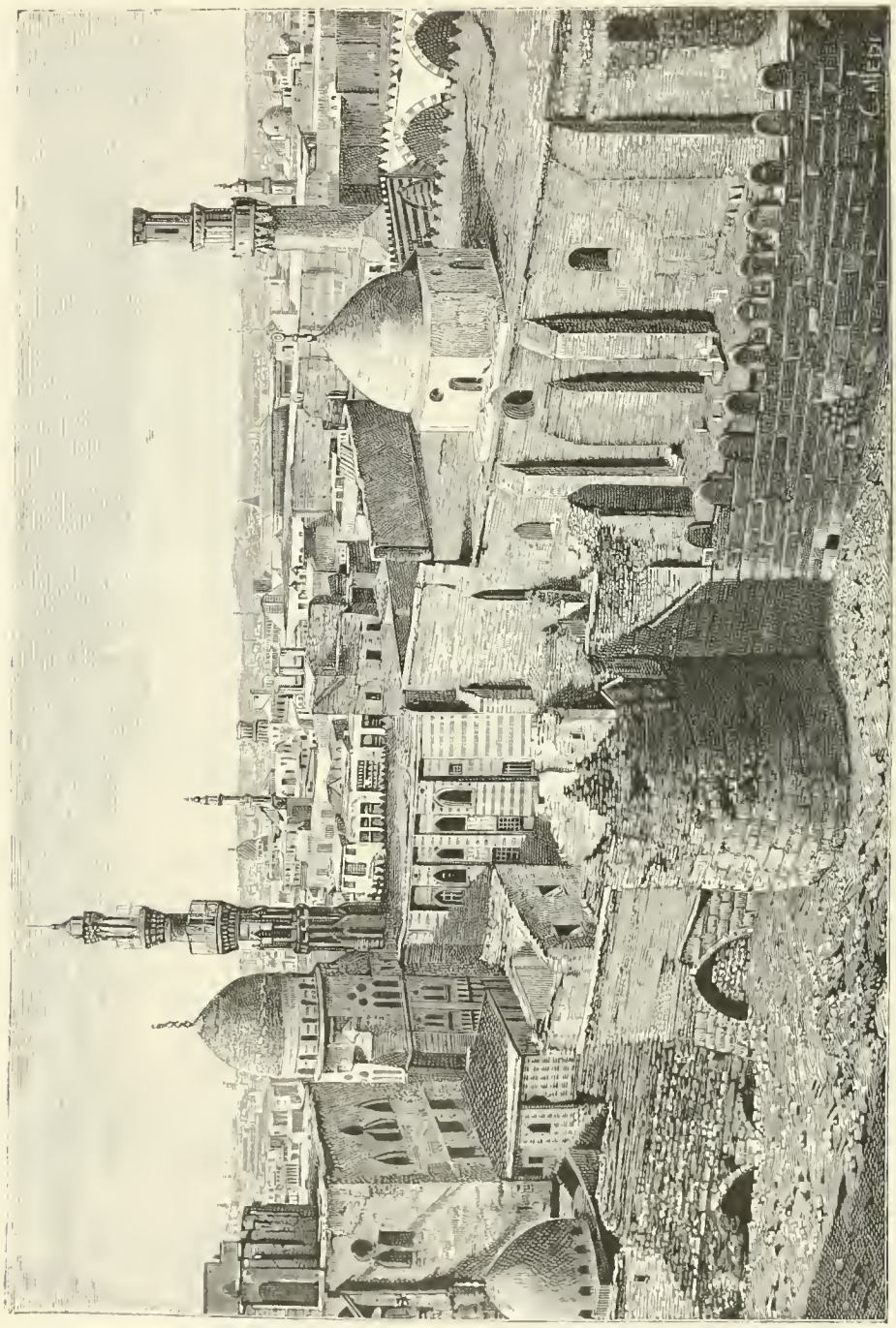
Le plan en est très clairement établi ; la rédaction témoigne d'un remarquable talent d'exposition ; l'illustration est bien choisie et bien équilibrée. Le succès obtenu en Languedoc a été très vif. L'ouvrage restera — et les archéologues qui auront à entreprendre des monographies régionales analogues, trouveront tout profit à le choisir pour modèle.

Jos. BERTHELÉ.

Montpellier, le 21 décembre 1905.

LE CAIRE, par M. G. MIGEON. — In-4° de 160 pp., 133 gravures. Broché, 4 fr. Relié, 5 fr. Paris, Laurens. 1905.

Décrire les sites pittoresques, mouvementés, polychromes et ensoleillés du Caire, c'est faire œuvre de peintre, et pour le bien faire, il faut comme M. Migeon avoir de belles et vives couleurs dans sa plume. Il s'en tire à merveille, et l'illustration qui rehausse sa chaude description fait bien entrevoir ce pays de rêve, où l'ombre et



Le Caire.

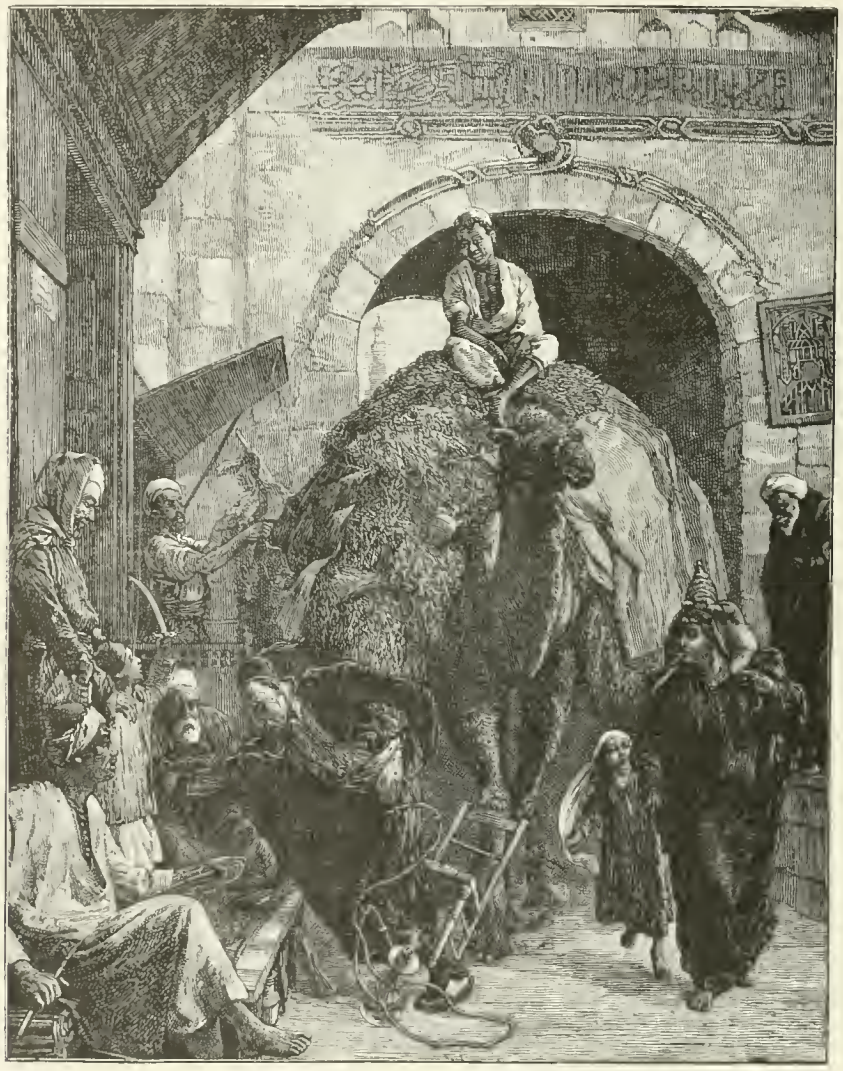
la lumière produisent de si riants mirages. Aussi, son livre est-il selon nous le plus attachant de tous ceux de la belle collection des *Villes d'art célèbres*. Quel monde prestigieux que

Mosquée des Fleurs au Caire.

Mosquée d'Hassan au Caire.

cette cité où les maisons ont de si mystérieux moucharabiehs, où les palais ont de si ravissants portiques, où les temples s'amortissent en des coupoles étincelantes, où se dressent de si sveltes

minarets, où les murs se tapissent en dehors de zébrures et de stalactites, à l'intérieur, de mosaïques et de menuiseries précieuses. Combien sont curieuses ces *sébils* qui offrent la fraîcheur au passant, ces *medressehs* qui abritent un peuple d'étudiants, ces temples-tombeaux qui jalonnent la plaine à la lisière du désert ; et puis quel impressionnant contraste, que celui de l'art arabe délicat et fantastique, tout en finesses, en broderies, tout svelte et tout ajouré, tout chatoyant et tout gracieux, avec les colosses majestueux et froids, mystérieux et sombres qui l'avoisinent à Giseh ! Quel curieux rapprochement entre les merveilles millénaires accumulées



Une ruelle du Caire.

au musée du Caire, et les séculaires murailles qui bordent la rue de la ville. A qui en juge par le livre de M. Migeon, le Caire apparaît comme une ville enchanteresse.

Naguère nous donnions ici une idée de l'ancienne maison byzantine ; pour connaître la demeure égyptienne, il faut lire dans ces pages jolies la description d'une des demeures anciennes du Caire, le palais Beit Gawal ed-Din, restauré par M. Max. Herz-bey, dont naguère nous avons fait connaître les travaux (1). On l'appelle au Caire la maison des artistes, parce que c'est un des plus parfaits modèles que les architectes et les peintres y puissent chercher : elle est datée de 1044 de l'hégire (1666 de notre ère).

« La porte d'entrée, s'ouvrant toujours en de-

1. V. *Revue de l'Art chrét.*, an. 1905, p. 358.

Palais de Gezeereh. — Résidence du Vice-Roi du Caire.

dans, laisse pénétrer en un couloir coudé venant aboutir à la cour autour de laquelle sont les communs, généralement voûtés, où logent les domestiques et les bêtes de somme. De la cour, un petit escalier monte au premier étage et permet d'accéder aux salons de réception ; l'un, le *maq' ad*, sorte de grande loggia, prend jour sur la cour par trois grandes arcades. Il communique avec le *qa' a* ou salon principal, dont le sol de mosaïque et de marbre offre des différences de niveaux d'une ou deux marches. Des niches profondes garnies de larges divans y font des coins d'intimité. De place en place, les murs sont creusés d'armoires aux vantaux de cèdre et d'ivoire ; les plafonds sont ornés de caissons polychromes, et souvent, à l'une des extrémités, une galerie élevée ou une loge à balcon permettait aux femmes d'assister aux fêtes qui s'y donnaient. »

L. C.

LA VIERGE MIRACULEUSE DE FOY-NOTRE-DAME PRÈS DE DINANT, par M. J. Destrée. — In-8° illustré de 34 pp. Namur, Wesmael, 1904.

En 1609, le batelier Delimoir fit abattre un chêne énorme bordant le *Chemin des pèlerins*, entre Dinant et Foy. On découvrit au cœur de l'arbre des pierres, une tresse de cheveux féminins et une statuette de la Vierge enfermée dans une treille de fer. Messire de Celles, qui avait vendu le chêne, transporta la pieuse image en son château, où affluèrent les pèlerins : on éleva plus tard une chapelle sur l'emplacement du chêne ; elle fut inaugurée en 1624. De là vient la statue de Notre-Dame de Foy, exécutée en terre cuite, dont s'occupe M. Destrée.

Après bien des recherches, l'érudit conservateur du musée d'archéologie de Bruxelles est parvenu à rattacher cette œuvre d'art... plutôt industriel, à la fabrique de statuettes moulées qui existait à Utrecht dans le XIVe siècle. Cette madone n'est pas isolée comme type. Le fameux Williaume Lefevre, l'auteur du chandelier pascal célèbre de Saint-Ghislain, a imité une sainte Catherine qui appartient à une série de produits du même atelier de moulage ; et M. Destrée de nous exhiber toute une série de Vierges et de sainte Catherine, sœurs de la statuette hollandaise. Avec une charmante anecdote il nous donne une étude toute scientifique.

L. C.

L'ORFÉVRERIE SUR LES BORDS DE LA MEUSE, LA DINANDERIE, L'ARGENTERIE DE TABLE, LA FERRONNERIE. Broch. par J. Destrée. — Liége, Benard, 1905.

Cette brochure est un instructif fragment de l'introduction au catalogue de l'*Art ancien* à l'exposition de Liége en 1905. On y trouve le dernier mot de certaines questions controversées, comme celle de l'auteur des fonts de Saint-Barthélemy de Liége, et celle de l'origine de la belle châsse de Notre-Dame et de Saint-Éleuthère à la cathédrale de Tournai. L'auteur traitera prochainement de ces derniers joyaux dans les colonnes de la *Revue de l'Art chrétien*.

L. C.

DE LA RESTAURATION DE L'INDUSTRIE DE LA TAPISSERIE EN BELGIQUE. Broch. illustrée de M. J. Destrée. — Tirlemont, Claes, 1905.

Cet intéressant opuscule contient une note sur les Gobelins, une étude sur la tapisserie d'art en général et en particulier sur les anciens tapis belges, ensuite des notices sur les ateliers modernes de Champfleur et d'Héverlé, ainsi que sur le relèvement en Belgique de l'art de la hautelisse.

L. C.

NOUVEAU GUIDE DE L'ÉTRANGER DANS TROYES ET LE DÉPARTEMENT DE L'AUBE, par M. L. Morel. — In-8° de 90 pp., illustré de phototypies. Troyes, Caffé, 1906. Prix : 2 fr. 00.

Tout guide qui vient au jour est nouveau ; il est oiseux de le dire en titre. Celui-ci, paru en 1905, était daté de l'an 1906. A part ces petites joyeusetés, l'ouvrage est très sérieux. Il est du reste signé par un érudit, M. L. Morel, archiviste et conservateur. De nos jours, un guide est une œuvre de science, c'est une monographie archéologique, artistique, et géographique d'une ville, et ce n'est pas le premier venu qui peut assumer pareille tâche.

Troyes est une des villes françaises de province les plus intéressantes, et elle méritait cet excellent guide, écrit avec compétence, méthode et clarté, enrichi d'une bonne carte et de fines phototypies. Il y manque ce que nous voudrions voir en tête de tous les guides de ville ayant un passé artistique, un aperçu historique des arts locaux. Il n'y avait qu'à ouvrir, pour ce faire, les publications si documentées de feu M. N. Rondot. Les remarquables monuments gothiques sont bien décrits, la Madeleine avec ses cinq nefs et son jubé, un des quatre beaux jubés de pierre que possède la France, la belle cathédrale, que les siècles successifs ont érigée par morceaux et qui attendra sans doute toujours l'achèvement de sa seconde tour, la merveilleuse église de Saint-Urbain, ce chef-d'œuvre de l'art aérien de l'époque gothique,

Saint-Jean et Saint-Pantaléon, où le style gothique se mêle à celui de la Renaissance, l'hôtel-de-ville, beau spécimen de style Louis XIII, les intéressants hôtels anciens des Ursins, de Maritz, de Vauluisant, la pittoresque rue des Champeaux, la ruelle des Chats, tant d'autres vestiges d'un riche passé artistique, font de Troyes une des villes les plus attirantes pour les touristes. Ses environs sont aussi pleins d'attraits, surtout pour le promeneur nanti d'un bon « guide » comme celui de M. Morel.

L. C.

Périodiques.

REVUE DES HAUTES PYRÉNÉES.

Histoire — Archéologie — Folklore.

Sous le titre *Revue des Hautes-Pyrénées* paraît, à partir de janvier 1906, une publication mensuelle consacrée à l'histoire du département et des pays qui l'ont formé. Il n'existait plus depuis la disparition du *Souvenir de la Bigorre*, de revue spéciale à cette région.

Le programme du nouveau périodique est le suivant : vulgariser l'histoire locale, lointaine ou toute proche ; en étudier les monuments ; publier les principaux documents sur la Bigorre, les Quatre-Vallées et le Nébouzan, conservés dans les archives publiques et privées du département ou d'ailleurs ; rééditer les publications oubliées ou rarissimes. Bonne vie au nouveau périodique !

REVUE DES REVUES.

L'Art français primitif. — Cette publication, éditée en six livraisons, s'est proposé de mettre en lumière cette époque de l'art français qui comprend tout ce qui n'est plus l'art gothique et n'est pas encore la Renaissance, période s'étendant entre 1450 et 1550 environ.

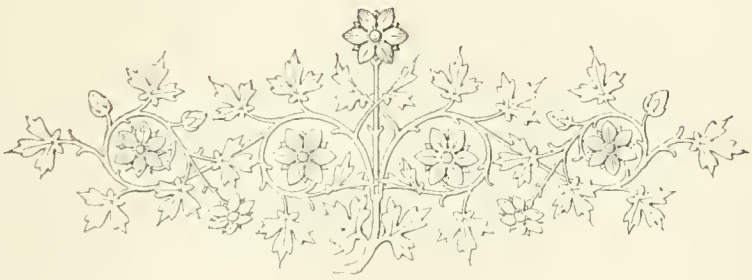
La première renferme une étude de M. A. Hallays sur le chef-d'œuvre de ce temps, le château d'Azay-le-Rideau, récemment acquis par l'État. Ce monument qui menace ruine a été certainement habité par la reine Jeanne de Laval et probablement par le roi René lui-même.

M. Octave Justice donne des renseignements sur les fondateurs du *Château de Chenonceaux* et ses différents propriétaires.

Les notices de M. Casati de Casatis sont consacrées au *Château de Goulaine* (Loire-Inférieure), modèle très réussi de l'architecture française du XVe siècle, œuvre des plus remarquables de l'école des bords de la Loire, et au *Château de Montsoreau*, datant de la même époque, et qu'il serait utile de sauver de la ruine.

M. Octave Justice signale un petit portrait de femme qu'il attribue à François Clouet.

M. Casati de Casatis signale des sculptures en bois de la Renaissance française, provenant du château de Courcelles-le-Roy, en Gâtinais. — Signalons encore : *L'Art vénitien* (1450 à 1550), par M. C. C. — *Les Académies de province, l'Académie de Dijon* et le *huchier Sambin*, par M. L. M. — *Les grands constructeurs français de 1450 à 1550*, par M. Oct. Justice. — *Le Château de Meillant* (Cher), par M. C. Casati de Casatis. — *Jean de Daillon, constructeur du château du Lude*, par M. J. M. — *Le Château de Maintenon*, par M. A. Darvant. — *L'Art national au château de Blois.* — *Le Château de Martainville-Épreville*, Normandie, par M. André Hallays. — *Le Château du Lude*, par M. Maurice Demaison.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Bonnet (É.). — Antiquités et monuments de l'Hérault. — In-8°, 560 pp., 12 pl., 72 fig. — Montpellier, Ricard, 1905. (Extrait de la *Géographie générale du département de l'Hérault*, publiée par la *Société languedocienne de Géographie.*)

Christian (A.). — Études sur le Paris d'autrefois. (Miniaturistes, les Primitifs de la peinture, les Origines de l'imprimerie, la Décoration du livre.) — In-16, 277 pp. — Paris, Imp. nationale, 1905.

Ebersolt (J.). — Miniatures byzantines de Berlin. — In-8°, 16 pp. — Angers, Burdon, 1905.

Hervé (N.). — Les Noels français. — In-18, 145 pp. Clouzot, Niort, 1905.

Labande (L. H.). — La Cathédrale de Vaison. — In 8°, 77 pp. Caen, Delesques, 1905.

Métais. — Note sur la restauration, les vitraux de la Cathédrale de Chartres. — In-8°, 12 pages. — Paris, imp. nationale, 1905.

* Migeon (G.). — Le Caire *(Collection les Villes d'Art célèbres).* — Petit in-4°, 133 grav. Paris, Laurens, 1905. Prix, broché : 4 fr.

* Morel (L.). — Nouveau guide de l'étranger dans Troyes et le département de l'Aube. — In-8° de 90 pp., illustré de phototypies. Troyes, Caffé, 1906. — Prix : 2 fr.

Allemagne-Autriche.

de Budan (Comte E.). — Bibliographie des Ex-libris. — 2e édition, 34 fig. — Hiersemann, Leipzig. Prix: 15 M.

Ehrhardt (Ad.).—Die Kunst der Malerei : eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. — 53 pl. Hiersemann, Leipzig.

Le même. — Handbuch der Oelmalerei für Künstler und Kunstfreunde. Hiersemann, Leipzig. — Prix : 8 M.

Forrer (R.). — Die Schwerter und Schwertknäufe der Sammlung Carl von Schwerzenbach. — In folio viii-64 pp., 60 pl., 360 fig. Hiersemann, Leipzig Prix : 100 M.

Hossfeld (O.). — Stadt und Landkirchen. — In-8°, 139 pp., 101 grav. Berlin, Sohn, 1905. — Prix : 2,50 M.

Pichler (F.). — Das Landes Zeughaus in Graz. — 1 vol. 43 grav. Hiersemann, Leipzig. 1905.

Semrau (Dr M.). — Venedig *(Collect. des Modernes Cicerone).* In-16, 332 pp., 137 fig. 4 pl. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1905 — Prix : 4,50 M.

Schubring (Dr P.).—Mailand und die Certosa di Pavia *(Collect. des Modernes Cicerone).* — In-16, 382 pp., 214 fig., 4 plans. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1905. — Prix : 5 M.

Von Lenz (E.). — Die Waffensammlung des Grafen S. D. Scheremetem in St-Petersburg. — In-4°, 26 pl., 240 pp.— Hiersemann, Leipzig. — Prix : 40 M.

Voss (Eugen). — Bilderpflege : ein Handbuch für Bilderbesitzer, 12 pl., Hiersemann, Leipzig. — Prix : 4 M.

Angleterre-Etats-Unis.

Bradley (J.-N.). — Illuminated Manuscripts. — In-16, 304 pp. London, Meltruer, 1905,

Lowrie (W. M. A.) — Monuments of the Early Church. a handbook of christian archaeology. — The Macmillan Company, New-York. Prix : 1,75 dollars.

Hill. (G. F.) — A handbook of Greek and Roman coins. — 17 pl. The Macmillan Company, New York.

Belgique-Hollande.

Catalogue of the pictures..., in the Rijks-Museum at Amsterdam. — Un vol. in-16, xxii-448 pages, 200 grav. — Roeloffzen-Van Santen. Amsterdam, 1904.

Fierens-Gevaert. — La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres.— Petit in-4°, 220 pp., nombreuses gravures. Bruxelles, Van Oest, 1906. — Prix : 12 fr. 50.

* Destrée (J.). — La Vierge miraculeuse de Foy-Notre-Dame, près de Dinant. — In-8° ill. de 34 pp. Namur, Wesmael, 1904.

* Le même. — L'orfévrerie sur les bords de la Meuse, la Dinanderie, l'argenterie de table, la ferronnerie. — Broch. Liége, Benard, 1905.

* Le même. — De la restauration de l'industrie de la tapisserie en Belgique. — Broch illustrée. Tirlemont, Claes, 1905.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue.*

Chronique. SOMMAIRE : L'ART A L'ÉCOLE. — RESTAURATIONS MONUMENTALES. — VANDALISME : Solesmes ; Rome. — VARIA.

L'Art à l'école.

Il vient de se fonder en Belgique une société qui se propose de relever le niveau esthétique du public, par l'éducation à l'école et au foyer, en particulier par la culture des écoliers. L'idée est généreuse autant qu'opportune.

Tout de suite des gens d'esprit ont fait à cette noble tentative une objection sérieuse : si vous faites de l'art à l'école, cet art sera éclectique. De plus, vous risquez de faire plus d'érudition archéologique, que de culture du goût. Il y a là, en effet, un double danger.

Cette inquiétude est-elle fondée ? Malgré les protestations des protagonistes de l'entreprise, nous persistons à le croire.

Nous venons de recevoir le premier numéro de l'organe de l'œuvre : *L'Art à l'école et au foyer*. Nous avions hâte d'y relire le programme. Nous y trouvons, malgré beaucoup de précautions dans l'exposé du but, la preuve qu'on n'évitera pas facilement le sérieux inconvénient de charger le cerveau des petits enfants de notions superflues, d'une érudition précoce propre à émousser plutôt qu'à aviver le sentiment artistique :

« Il s'agira avant tout de faire contracter à l'enfant l'habitude de regarder avec attention et de voir *avec précision tous les détails d'une œuvre d'art.*

... Le commerce attentif et journalier des Maîtres peut suffire *(sic)* pour développer la receptivité esthétique et pour former le goût [1]. Une impression raisonnée demande davantage : nous estimons qu'il faut attirer l'attention de l'élève sur les éléments de beauté qui se *trouvent réalisés dans les chefs-d'œuvre de toute époque* et consacrés tels par l'érudition. Ce sont : le choix du sujet, le moment fécond choisi par l'artiste, la convenance du geste, la variété, le contraste, l'harmonie, l'unité, le rythme des lignes, etc. : bref le fond et la forme, car la valeur de l'idée, la splendeur de la forme, est l'harmonie qui combine les deux éléments constitutifs en une œuvre une et belle. »

Il y a chez nous une expression vulgaire, qui seule me permet de rendre l'impression que me causent ces lignes : *excusez du peu !*

Mais ce n'est pas tout :

« L'œuvre sera située dans son cadre historique pour arriver à faire saisir la *compénétration de cette œuvre et des tendances de l'époque qui lui a donné naissance.* L'élève apprendra ainsi que l'idéal artistique varie d'époque à époque et d'une nation à l'autre... Il apprendra à différencier les styles... etc

Vous pensez, lecteurs, que cette éducation raffinée s'adresse à des étudiants d'écoles supérieures et spéciales ? Nullement on entend l'appliquer à l'école primaire !

L'autre jour, au dernier Congrès de l'*Art public*, j'avais préconisé une certaine culture esthétique à introduire dans les écoles. Le spirituel directeur de la *Construction moderne*, M. Planat, s'égaya de l'idée d'améliorer le sentiment esthétique des élèves par l'action de l'instituteur, qui a été lui-même l'élève mal éduqué... à cet égard ; et il me posa cette question : « *Quel sera le lapin qui aura commencé ?* » — Le bon goût est-il inné chez l'instituteur ?

Je n'eus pas de peine à lui répondre ; car ma proposition, dont il avait mal pris connaissance, était précisément d'établir *l'enseignement normal spécial du dessin*, c'est-à-dire, l'enseignement pédagogique du *dessin* donné dans une école normale de *dessin*, selon le vœu depuis longtemps exprimé par le Conseil de perfection de l'enseignement du dessin de Belgique.

Cet enseignement nous fournirait, pour les villes du moins, des professeurs de dessin *de carrière*, destinés à l'enseignement primaire, qui passeraient d'une classe à l'autre et donneraient à nos enfants, non pas l'apprentissage mécanique du dessin (souvent si vicieux et si destructeur du goût, et de l'aptitude artistique), mais une saine culture de la main, de l'œil et de la mémoire des enfants.

Telle est, à mon sens, la véritable réforme à réaliser. C'est sur l'instituteur qu'il importe de travailler, et non point directement sur le petit enfant. Mais avec quelle discrétion il convient de le faire, c'est ce qu'on ne comprend pas assez. Les intentions sont admirables, mais la pratique est bien délicate !

Le grave écueil à éviter se trouve indiqué dans un article qui m'arrive en même temps que la première livraison de *L'Art à l'école*. Je le trouve dans le *Bulletin des métiers d'art*, signé de M. G. Lemaire.

L'auteur constate un double fait : jamais on ne s'est tant et si universellement occupé d'art qu'aujourd'hui, et jamais on n'a produit tant d'œuvres banales ; et cela vient de la prédominance donnée aux études éclectiques de l'histoire de l'art aux dépens de l'étude philosophique de l'esthétique, aux dépens de la formation du goût et de l'*idéal*.

Aujourd'hui, grâce à l'éclectisme des idées, l'art ne se sent plus, il s'étudie. Les neuf dixièmes de l'humanité restent en dehors du mouvement esthétique, devenu trop complexe, trop raffiné,

1. C'est assez ; arrêtez-vous ici. (N. D. L. R.).

grâce au dilettantisme et à l'hérésie de l'art pour l'art. Ce sont tous les arts et toute l'histoire de l'art qu'on prétend enseigner aux enfants, pour former leur jugement esthétique. Le peuple n'y comprend plus rien, et voilà pourquoi il n'y a plus d'art.

Allez-vous introduire cette confusion des styles dans l'école qui y échappe par bonheur ? Malheureux écoliers ! Allez-vous les perdre dans le dédale des musées, ces nécropoles de l'art ? Allez-vous faire dans l'école un musée de moulages avec des Apollons, et des Minerves, et des Moïses, et des Madones, et des chromolithographies d'après les Raphaëls et les Rubens ? — Pauvre enfant ! — Ici je laisse la parole à M. Lemaire :

« C'est un art vivant qu'il faut enseigner dans les écoles, théoriquement et pratiquement. Faites comprendre aux enfants la beauté qu'il peut y avoir dans toutes les choses qui composent et qui entourent leur vie individuelle, sociale et religieuse, et leur goût se formera. L'art ne sera pas pour lui, à l'école même, une « récompense que l'élève doit mériter » ; mais il ira de pair avec le labeur même et le rendra agréable. La vie de l'adolescent se passe avec les livres et les cahiers. Pourquoi, dès lors, lui donner entre les mains de ces misérables productions d'imprimeries de dixième ordre ? Donnez-lui de beaux livres, aux caractères élégants, à la couverture attrayante. Expliquez lui son livre. Pourquoi est-il beau ? Parce qu'il est ce qu'il doit être et parce qu'il exprime élégamment ce qu'il est. Pourquoi ces grosses lettrines au début des leçons ? Pourquoi ces culs-de-lampe au bas des pages et ces frontispices au sommet de chapitres ? Que représentent-ils ? Pourquoi telle fleur, tel animal y sont-ils représentés de la sorte ? Pourquoi la gravure à gros traits de la couverture a-t-elle un tout autre caractère que la phototypie imprimée dans le texte ? etc., etc. Et quand l'élève saura tout cela, il trouvera son livre beau, il le conservera et l'aimera, et le travail dans ce livre, c'est-à-dire sa vie, deviendra agréable.

Mettez l'enfant sur un banc bien construit, élégant, facile. Expliquez-lui comment est fait ce banc ; comment sont faits les meubles de la classe ; pourquoi telle pièce est-elle là et pas ailleurs, pourquoi ces chanfreins aux angles, pourquoi ces panneaux étroits et pas larges ? Pourquoi la moulure qui les entoure de trois côtés ne se retrouve-t-elle pas au bas ? Pourquoi le panneau est-il en sapin et le cadre en chêne ? Quand il aura compris tout cela, ce meuble lui dira quelque chose, et comme il voit des bancs, des chaises et des armoires toute sa vie durant, il retiendra ce qu'il a appris.

Construisez et décorez le local de la classe d'une façon convenable [1]. Pourquoi telles couleurs et pas telles autres ? Pourquoi cette plinthe est-elle là, pourquoi cette moulure, cette forme de fenêtre, cette poutre, ce rinceau, mille et une choses qu'on voit à l'école et à la maison paternelle ? Et surtout ne montrez pas à l'élève que de beaux objets ou de beaux détails — vous ne le pourriez pas, du reste. Mettez-le hardiment en face avec la laideur, à condition de la lui faire saisir sur le vif.

Et si vous expliquez des œuvres d'un art plus élevé, prenez au moins des sujets qui peuvent entrer dans notre vie. J'ai vu l'Apollon du Belvédère dans une collection classique, avec cent autres pièces de même genre, du reste. Que d'efforts nécessaires pour mettre l'enfant à même d'en saisir quelque chose ! Il sera choqué tout d'abord de voir un homme nu. Ce n'est pas ainsi qu'il les connaît. Il faudra lui dire pourquoi on l'a représenté de la sorte et il ne saisira pas le motif. Alors qui est cet Apollon ? Qu'est-ce que cette Latone dont il est le fils ? Pour lui montrer dix statues anciennes, on sera forcé d'expliquer toute la mythologie, chose insipide et inutile pour un homme ordinaire. Alors cet Apollon pourquoi est-il dans cette pose ? Quel est ce serpent Python vers lequel il vient de lancer sa flèche ? C'est seulement après avoir expliqué tout cela qu'on pourra s'attacher à l'œuvre même et rechercher comment l'artiste a réussi à exprimer son idée. Et combien d'auditeurs en comprendront quelque chose ? Et au sortir de la classe tout sera oublié parce que cela n'a aucune relation, ni historique, ni esthétique, ni pratique, avec la vie [1]. Mais expliquez, au contraire, la belle Vierge avec l'Enfant Jésus qui trône à l'école sur un socle fleuri, expliquez-lui le Samedi-Saint de Janssens ou le Cheval à l'Abreuvoir de Meunier, ou un tableau de nos grands peintres anciens. Il comprendra avec peu d'explications. Et il retiendra.

Allez avec lui à l'église, expliquez-lui-en la structure et la décoration. Pourquoi ces contreforts, ces arcs-boutants, ces clochetons ? Pourquoi ce pilier-ci est-il plus massif que cet autre ? Pourquoi ces colonnettes accostant le pilier ? Pourquoi telle statue est-elle plus effilée ou plus trapue qu'un homme ordinaire ? Et ces voûtes sont peintes en rouge et ces nervures en blanc. Est-ce logique, est-ce décoratif ? Quels sont les mérites de ce vitrail comparativement à cet autre ? Pourquoi cet autel à colonnades est-il vilain ? Tous ces insignes païens et méridionaux sont-ils à leur place ici ? Pourquoi ce retable en bois est-il traité d'une façon tout autre que son voisin en marbre ?

Faites de même pour la maison, pour la rue, pour la ville, pour tout ce qui touche à la vie : tirez-en les principes du beau généraux et particuliers à notre art, et l'élève les comprendra avec la plus grande facilité, et il les appliquera plus facilement encore... Et vous aurez transporté l'art dans sa vie. Quelques exemples que j'ai donnés au hasard de la plume ont simplement pour but d'indiquer une route, non d'en poser les jalons, moins encore de tracer un programme complet.

Oh ! l'utilitarisme, s'écriera quelqu'un. Eh bien ! oui. La science pour la science est le fait d'un homme sur dix mille. Et pour former un savant, faut-il déformer mille hommes pour qui la vie est autre chose qu'une bibliothèque ou un laboratoire ? Et encore pour celui là, je pense que la méthode que j'indique est la bonne. Car pourquoi ceux mêmes qui font de la science comprennent-ils si difficilement les œuvres d'art étrangères et anciennes ? Précisément parce qu'ils manquent de point de repère. Si nous possédions à fond les principes de *notre* art, nous tirerions bien plus de profits de l'histoire de l'art et de l'archéologie.

Actuellement on enseigne l'histoire de l'art à ceux qui ne connaissent aucune règle d'art. C'est tout comme si

1. Y a-t-il, sous ce rapport, quelque chose de plus triste que la plupart de nos écoles officielles, tant primaires que moyennes ? L'enseignement libre est dans une bien meilleure voie. Plusieurs de nos instituts, Malines et Basse-Wavre surtout, ont été reconstruits récemment avec un bon goût digne de louange. Ce n'est cependant pas le cas partout : je pourrais citer tel exemple de grand institut où l'on imposait comme programme aux architectes chargés de la reconstruction « de ne pas faire un bâtiment gothique ni *artistique* » ! !

1. M. H. Gevelle, *o. c.*, donne un exemple de leçon d'esthétique sur l' « Auguste » du Vatican. L'explication préliminaire mythologique pour la cuirasse seule comporte les neuf dixièmes de la leçon, et, dans l'appréciation esthétique qui suit, le principal mérite des sujets représentés, leur mérite *décoratif*, est totalement oublié !

on enseignait l'histoire de la philosophie à un homme qui ne connaît pas le premier mot de cette science. Cet homme retiendra de mémoire les noms des philosophes et les noms de leur système, mais n'en comprendra pas un mot, parce qu'il manque de point de comparaison. La connaissance de l'histoire de l'art que l'on donne aux jeunes savants se réduit fréquemment à des noms et à des écoles, précisément pour le même motif. Pour bien faire l'histoire de l'art, il faut être artiste. Or, on ne devient artiste qu'en un seul art, c'est-à-dire en une seule tendance d'art.

Je crois donc pouvoir conclure légitimement que l'enseignement de l'art dans les écoles doit avoir pour objet, dans tous les cas, un art unique et déterminé, un art compréhensible et pratique. Quel est cet art pour nous? C'est notre art national, qui a évolué avec nous depuis la fondation des nationalités modernes (IXe et Xe siècles), qui est arrivé à son apogée aux XIIIe et XVe siècles, qui a décliné depuis lors jusqu'au XVIIIe siècle, qui s'est perdu depuis, mais dont les traditions peuvent se renouer. Que si l'on met ces traditions au niveau de nos moyens et de notre esprit moderne, on aura l'art vrai de notre époque. G. LEMAIRE.

Nous souscrivons à ce langage sensé.

L. CLOQUET.

Restaurations monumentales.

M. Dupin examine dans l'*Art sacré* les règles à suivre en matière de restauration, question si importante, au sujet de laquelle il importe de répandre des idées saines.

En ce qui concerne l'*unité de style*, deux cas se présentent : ou bien l'on se trouve en présence de faits accomplis par des styles ou des modes antérieurs ; ou bien ce sont des travaux nouveaux qu'on se propose d'exécuter.

Dans le premier cas M. Dupin se rallie à l'avis que nous avons exprimé [1], et auquel nous renvoyons le lecteur.

Sur le second cas, notre confrère, exprime des idées fort justes que nous aimons à reproduire:

Second cas. De nos jours lorsqu'une restauration s'impose, doit-on respecter le style général de l'édifice : lorsqu'on a des compléments à y ajouter, doit-on les raccorder à ce qui existe ; enfin, si l'on veut y introduire des décorations nouvelles, doit-on les faire en harmonie avec l'ensemble existant déjà ?

A ces trois questions nous répondons par l'affirmative.

Ceux qui s'opposent à cette esthétique de tradition et de respect fournissent certains arguments spécieux qui peuvent se ramener à ceci : « Il n'y a pas d'art sans originalité et sans sincérité. Si vous copiez les œuvres des siècles écoulés, vous ne produisez qu'un pastiche dépourvu d'émotion ; l'art vit de créations, non de répétitions. La piqûre archéologique ne peut faire qu'œuvre de mort. »

Nous allons essayer de retorquer ces arguments, qui sont d'ordre littéraire. Nos critiques d'art, qui sont maintenant légion, ont mis à la mode cette phraséologie captieuse et incertaine dont le moindre défaut est de ne pas être adéquate à l'espèce. Quand on me parle de « piqûre archéologique qui fait œuvre de mort [1] » j'avoue humblement ne pas comprendre. A des mots nous opposerons un principe.

L'originalité dont on nous parle, ou personnalité artistique, n'est pas une qualité essentielle de l'art religieux. *Non est hic locus.* Elle était totalement inconnue ou méprisée avant la Renaissance païenne. L'art chrétien du moyen âge se distingue par l'effacement de la personnalité de l'artisan, et la cathédrale gothique est la synthèse d'efforts obscurs. Le rôle du maître de l'œuvre était (et devrait être encore) d'harmoniser les talents mis à sa disposition et non de les convier à improviser des solos isolés. L'individualité artistique n'est pas plus utile au point de vue monumental que la calligraphie n'est indispensable dans une œuvre de haute littérature.

L'art vit de créations, dit-on. Oui, mais de créations disciplinées. La *sincérité* — souvent affectée d'ailleurs — ne suffit vraiment pas à justifier tous les écarts. La grande vertu d'un monument c'est son homogénéité esthétique. Les qualités éparses de verve individuelle sont insignifiantes à côté de cette *tenue morale*, et l'art religieux ne s'élève jamais si haut que par le mépris de l'individualisme dissolvant. C'est là le secret profond des manifestations médiévales, dont il faudrait pourtant tenir compte si l'on parle d'art chrétien.

Il nous suffit de rappeler cette saine notion du rôle monumental, que les bons archéologues du XIXe siècle ont travaillé à rétablir, pour éclairer du jour qui convient la question qui nous est soumise. Nous dirons donc que lorsqu'une restauration s'impose, ou des compléments ou des décorations, on devra les faire dans le style et l'esprit du monument, et avec les éléments moraux et matériels de l'époque qu'on se propose de compléter.

Il faut en vérité un certain désordre intellectuel pour qu'on oublie ces convenances élémentaires.

Venons à un exemple. Si vous avez à compléter la décoration d'une église de style Renaissance caractérisé, faites-le avec toute « l'originalité » que vous pourrez rencontrer, si vous voulez, mais que ce soit l'originalité *qu'y aurait mise un artiste du XVIe siècle.* Faites-vous contemporain de cette époque, et donnez libre cours à votre inspiration.

Cette tactique répond par surcroît au reproche de faire des copies ou pastiches. Copier est en effet sans intérêt, mais produire une œuvre nouvelle imprégnée de l'ambiance d'une époque est à la fois difficile et d'une haute saveur. C'est cela qu'il faut tâcher de faire.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art Chrétien*, année 1901, p. 498.

1. Expression de M. E. Guillaume, statuaire, reproduite par M. Lucien Magne, inspecteur général des monuments historiques.

Vandalisme.

Solesmes. — Un cri d'alarme a été poussé, à la Commission des monuments historiques en séance de décembre dernier. L'abbaye de Solesmes (Sarthe), qui contient d'incomparables chefs-d'œuvre d'architecture, est menacée.

On veut la mettre en vente et déjà se sont formés des Comités de marchands qui s'apprêtent à dépecer les ensembles merveilleux. On attend le résultat de l'enchère au delà de l'Atlantique.

La fameuse abbaye, jadis classée comme monument historique, ne l'est plus depuis longtemps.

Le prieuré de Solesmes, fondé au XIIe siècle, a été reconstruit presque entièrement en 1723. L'église est du XIIIe siècle, mais ses parties supérieures datent seulement du XVIe, et même le dôme n'a été élevé qu'en 1731. On

considère comme des chefs-d'œuvre les stalles du chœur, et les sculptures des chapelles sont toutes splendides.

Tel est le trésor artistique dont le vandalisme des législateurs va dépouiller la France.

***

Rome. — Quiconque est allé à Rome connaît le *Mont Soracte*, qui se dresse au Nord-Ouest de Rome, sur la voie flaminienne, à une altitude de 2.131 m. juste 10 m. plus haut que le mont Pilate de Lucerne.

Cette montagne, qui s'appelle aujourd'hui Monte San Oreste, est depuis quinze siècles couronnée par une église et une maison religieuse. En dernier lieu c'étaient des Trinitaires déchaussés de cet antique ordre espagnol, fondé en 1138, qui l'occupaient.

Ce couvent abrita plusieurs illustres pontifes, notamment saint Silvestre Ier et saint Grégoire VII ; son église fut élevée par l'empereur Constantin ; Carloman, roi des Francs, y prit l'habit religieux il y a plus de mille ans.

Le domaine italien, qui se dit propriétaire du couvent, vient de vendre l'église et l'immeuble à des spéculateurs étrangers qui veulent y établir hôtellerie, voie ferrée à crémaillière et le reste.

Là où ont retenti pendant quinze siècles des chants religieux, se dressera peut-être un *hall* d'hôtel moderne, où des faux Tsiganes racleront du violon et joueront la marche de Ragoczy !

La Société archéologique romaine s'en est émue et il faut espérer que le ministère de l'instruction publique d'Italie ne ratifiera pas une vente qui constitue un acte de vandalisme moderne [1].

1. *Bien Public.*

Varia.

La *Chronique des Arts* publie sous les initiales L. D. une critique du livre de M. Fierens-Gevaert : *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres de Flandre.* Nous extrayons de cet article un intéressant passage où justice est rendue à l'historiographe des peintres flamands et à ces artistes eux-mêmes :

En effet, on ne pouvait marquer avec plus de netteté et d'à-propos qu'il ne fait, la direction nécessaire des idées quant à toute une partie de l'histoire des arts récemment remuée par l'exposition des Primitifs français. Parce que Van Mandere fait remonter aux frères Van Eyck son histoire des peintres flamands, il est arrivé que les prédécesseurs de ceux-ci ont paru de bonne prise à qui faisait celle des origines de la peinture française. J'ai marqué dans les *Arts* l'étonnement qu'on sentait à voir Beaumetz, Malouel et Bellechose, qui ne travaillaient pas à Paris, qui, issus des Pays-Bas, n'exercèrent leur talent qu'au service des comtes bourguignons de Flandre, annexés par nos historiens. A plus forte raison, quelques-uns de ces derniers ont parlé couramment de Beauneveu de Jean de Bruges et des Limbourg, vivant et travaillant en France comme d'autant de gloires de l'art français.

Pourtant le lieu de naissance de ces peintres ne fait pas de doute. Et le grand nombre d'artistes flamands qu'on rencontre alors à Paris ne permet pas de les dépeindre comme noyés dans un flot d'influence française.

***

Une collection très précieuse d'étoffes coptes et du haut moyen âge vient d'être léguée au musée de Grenoble, par Mme Paul Blanchet. Cette collection comprend une centaine d'échantillons de tissus du IXe au XVIe siècle, qui forment un ensemble de très grande valeur.

***

On vient de découvrir, sous la boutique d'un marchand de vin située rue de l'Hôtel de Ville (à Paris), à l'intersection de la rue Geoffroy-Lasnier et de l'ancienne rue de la Mortillerie une chapelle souterraine.

Cette chapelle avait été fondée par Blanche de France ainsi que l'indique cette épitaphe.

> *Blanche de France, très noble dame, sœur mineure de l'abbaye de Longchamps, fille du feut roi Philippe, qui fut jadis roi de France et de Navarre, fils du roi Philippe le Bel, et fut fille de Madame la reine Jehanne, jadis reine dudit royaume, qui fut son propre héritage, comtesse de Bourgogne et d'Artois et trépassa ladite dame Blanche, l'an de grâce 1358, le 25 avril.*
>
> Priez Dieu que merci lui fasse. Amen.

L'on n'a pas d'autres renseignements sur le sort ultérieur de la sépulture de Blanche de France qui dort vraisemblablement son dernier sommeil en ce lieu [1].

1. *La Vérité Française*, du 28 décembre 1905.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1906.

Un nouveau livre sur l'Art chrétien.

L'HEURE, semble-t-il, est aux grandes publications d'archéologie chrétienne, comme si les maîtres de cette science comprenaient de plus en plus que, sauf quelques épis attardés, la récolte est mûre et que les moissons peuvent être commencées. Depuis un quart de siècle, en effet, l'archéologie médiévale a fait des pas de géant ; elle a été conduite au point où, si l'ère des débats n'est pas encore définitivement close, les résultats acquis sont assez nombreux et assez décisifs pour permettre de solides études d'ensemble.

Telle a été la pensée de M. André Michel et de son éditeur, dont l'œuvre dépassera en importance et en étendue toutes celles de même genre. Ce sera bien, comme le titre l'indique, une *Histoire de l'art depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à nos jours*, dans toutes les parties de l'Europe ayant eu, à un moment quelconque de cette période, une pratique suffisante des arts du dessin (1).

Sans doute, ce ne sera pas là exclusivement un livre d'archéologie chrétienne. Si nous lui attribuons ce caractère, c'est que, personne n'ignore pourquoi, le christianisme y trouvera la part de beaucoup la meilleure.

Une publication d'aussi haute volée mérite d'être présentée aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* autrement qu'en un simple compte rendu bibliographique. C'est donc au fond que nous nous attacherons plutôt qu'à la forme littéraire, plutôt surtout qu'à la forme plastique. De cette toute dernière, un mot seulement. La beauté des volumes et le luxe des illustrations ne sont combinés avec la modicité des prix qu'au moyen de l'emploi de papier couché, blanc, luisant,

1. Huit magnifiques volumes grand in-8°, chacun de 900 à 1000 pages avec 12 planches hors texte et 450 à 500 héliogravures dans le texte, paraissant par demi-volumes tous les six mois ou par fascicules tous les quinze jours. Prix du demi-volume, broché, 15 fr. (relié demi-chagrin tête dorée, 22 fr.), du fascicule, 1 fr. 50 ; le 1er volume a paru en juin et décembre 1905. Paris, Armand Colin, 5, rue de Mézières.

fragile, fatigant à l'œil, délicat au maniement. Mais, pratiquement, était-il possible de mieux faire ? Nous ne le croyons pas, à moins de mettre l'ouvrage hors de la portée des bourses modestes. Quant à nous, tout bien pesé, nous prenons notre parti de cet inconvénient, préférant voir la nouvelle *Histoire de l'art* accessible au grand nombre. Il serait vraiment dommage que ce magistral exposé de l'art chrétien, art auquel la France a si largement fourni sa contribution, ne fût le régal que de quelques privilégiés.

La direction de l'œuvre a été commise à M. André Michel ; elle ne pouvait l'être mieux. M. André Michel, conservateur aux musées nationaux et professeur, à l'École du Louvre, d'histoire de la sculpture pour le moyen âge et la Renaissance, est un de ceux qui, dans ces dernières années, ont le plus fait avancer les notions, encore assez rudimentaires, qui avaient cours sur les origines de la sculpture chrétienne ; ses recherches personnelles l'ont porté sur diverses questions connexes, et c'est actuellement un de nos érudits français possédant le mieux la matière générale du livre que nous annonçons. Mais il ne pouvait, matériellement, se charger seul d'une rédaction aussi vaste, et il s'est adjoint des collaborateurs d'élite depuis longtemps recommandés par leurs travaux spéciaux, tous anciens élèves de l'École des chartes ou imprégnés de son esprit éminemment méthodique. Il nous suffira de mentionner, comme plus particulièrement connus de la *Revue de l'Art chrétien*, MM. Camille Enlart, Émile Mâle, Maurice Prou, Marquet de Vasselot, André Pératé, Émile Molinier.

Le premier volume nous conduit à la fin de la période romane, et ses chapitres sont ainsi répartis :

1° Les commencements de l'art chrétien en Occident, par M. André Pératé ;

2° L'architecture romaine en Occident avant l'époque romane, par M. C. Enlart ;

3° L'art byzantin, par M. Gabriel Millet;

4° L'art de l'époque mérovingienne et carolingienne en Occident, par MM. Paul Leprieur, Émile Bertaux, Marquet de Vasselot, Ém. Molinier ;

5° L'architecture romane, par M. Camille Enlart ;

6° La sculpture romane, par M. André Michel pour la France et M. Ém. Berteaux pour l'Italie ;

7° Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane, par MM. Arthur Haseloff, Ém. Mâle, Ém. Bertaux ;

8° L'évolution des arts mineurs du VIIIe au XIIe siècle, par MM. Ém. Molinier et Marquet de Vasselot ;

9° L'art monétaire, par M. Maurice Prou.

Suit une conclusion partielle, signée de M. André Michel. Elle contient des remarques graves et doctorales, qui ne sont en partie que le groupement, le développement et la confirmation de remarques dispersées dans les chapitres précédents. Deux surtout nous paraissent nécessiter une reproduction intégrale et de sérieux commentaires.

La première a trait à la capacité artistique du christianisme et à son attitude originaire vis-à-vis des arts plastiques.

« A tout renouvellement décisif des formes d'art deux ordres de causes correspondent : les unes sont morales, les autres techniques. Un système d'architecture, c'est un ensemble de procédés de construction, la mise en valeur de certains matériaux d'après certaines méthodes, et c'est aussi l'enveloppe et l'expression d'un programme social ou d'une conception religieuse. Une école de peinture n'est pas un groupement arbi-

traire et fortuit, mais une certaine façon de peindre appliquée au service d'une certaine vision de la nature, d'un certain « idéal », dans un certain milieu. Le christianisme, quand il parut, n'apportait au monde qu'un principe moral. A le considérer même dans ses origines et sa doctrine initiale, il semblait qu'aucun art ne dût en sortir. Il naissait au sein d'un peuple auquel Jéhovah lui-même avait dit : « Tu ne te feras aucune « image taillée ni aucune ressemblance des « choses qui sont là-haut dans les cieux, ni « ici-bas sur la terre, ni dans les eaux sous « la terre, tu ne te prosterneras pas devant « elles et tu ne les serviras point... » (*Exode*, xx, 4, 5.) L'enfant né dans la crèche de Bethléem, qui venait sceller la nouvelle alliance et accomplir la loi, avait promis à ses disciples que là où quelques-uns seraient assemblés en son nom, il y serait aussi ; mais son « royaume n'était pas « de ce monde », — et si l'on n'a pas le droit de dire qu'il ait proscrit l'art, rien dans ses paroles ni son enseignement ne pourrait servir de fondement à une esthétique, encore moins à un système d'architecture. Ses apôtres, pas plus que lui-même, ne se sont jamais préoccupés des rapports possibles de l'art et de la religion. On ne trouverait chez eux que des allusions naturellement hostiles à tout ce qui pouvait perpétuer le souvenir et le dangereux prestige des idoles païennes. Le mot du Décalogue : « Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma « face », hante la conscience de saint Paul quand il traverse la Grèce. Il y est offensé par la vue des statues et des temples : « Vous êtes dévots à l'excès », dit-il aux Athéniens. Et de tous les autels qu'il a rencontrés, il ne veut retenir que celui du *Dieu inconnu ;* c'est celui-là qu'il annonce : « Ce « Dieu qui a fait le monde et toutes les « choses qui y sont... *n'habite point dans « les temples bâtis par la main des hommes ;* « il n'est point servi par la main des hommes, « comme s'il avait besoin de quoi que ce « soit, lui qui donne la vie à tous, la respi- « ration et toutes choses... Étant donc de « la race de Dieu, *nous ne devons pas croire « que la divinité soit semblable à de l'or, ou « à de l'argent, ou à de la pierre taillée par « l'art ou l'industrie des hommes.* » (*Actes des Apôtres*, xxii, 23, 24, 29.)

« Le christianisme primitif resta pénétré de ce double sentiment : souvenir de la loi mosaïque d'une part, et, de l'autre, haine du paganisme, dont la statuaire avait multiplié les dieux. Les Pères de l'Église, de Lactance à Clément d'Alexandrie et à saint Augustin, et jusqu'à saint Bernard au XIIe siècle, ont, sous des formes diverses, avec plus ou moins de véhémence et de netteté, maintenu cette protestation. Mais ce n'est pas dans la race où elle avait pris naissance, ni vers l'Orient, son berceau, que la religion nouvelle devait faire ses conquêtes définitives. C'est dans le bassin méditerranéen et vers l'Occident qu'elle se répandit ; elle eut pour cadre général les limites de l'Empire, et c'est par les voies romaines qu'elle s'achemina à la conquête du monde. A ces populations accoutumées par tant de siècles à l'anthropomorphisme gréco-romain, il fallait des images : le christianisme, en dépit de ses répugnances, dut bientôt s'accommoder à ces exigences héréditaires.

« Un art nouveau ne s'improvise pas. La religion nouvelle, n'apportant avec elle aucune technique, ne pouvait se manifester que par son principe moral. Dans l'obscurité des catacombes, à la clarté tremblante des lampes des *fossores*, M. André Pératé nous a montré comment, mêlés et comme perdus dans le répertoire courant de l'ornementation pompéienne, des motifs caracté-

ristiques paraissent et se distinguent peu à peu. Le sentiment chrétien s'insinue lentement dans un décor païen ; par transitions ménagées, un sens nouveau se communique à d'anciennes images : l'oiseau de Vénus devient la colombe du Saint-Esprit, puis des thèmes inédits paraissent, une iconographie progressivement élargie, des timides symboles primitifs et de la liturgie des agonisants aux grandes scènes historiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, se constitue sous la double action du triomphe de l'Église qui veut évoquer aux murs de ses basiliques les fastes de ses fondateurs, et des éléments nouveaux qui viennent enrichir la matière plastique.

« L'art dès lors devient, aux mains ou sous la direction de l'Église, un puissant moyen d'instruction. Les décisions des conciles et des synodes, les commentaires des docteurs abondent et se renouvellent dans ce sens de siècle en siècle, du IVe au XIIe, depuis Basile, les deux Grégoire et saint Paulin de Nole, jusqu'à l'abbé Suger.

« Aux illettrés qui ne peuvent lire les « Écritures, la peinture rappelle les actions « des serviteurs de Dieu et les incite à les « imiter », dira saint Nil. En Occident comme en Orient, c'est pour « inculquer par « les yeux ce que la parole présente à « l'oreille », que la peinture « parle sur les « murs et fait beaucoup de bien [1]. »

Nous aurions, certes, mauvaise grâce à ne pas rendre pleinement hommage à la prudence, à l'équité, à la bienveillance, à l'urbanité qui se manifestent partout dans le livre de M. André Michel. Un catholique ne saurait s'offenser de réserves formulées çà et là au détriment de son culte extérieur ; elles sont raisonnées d'après des faits et des circonstances de nature à entraîner les esprits les plus réfléchis.

Il y déjà loin des phrases modérées et courtoises qui précèdent à la cinglante mercuriale jetée à la face du christianisme par un écrivain de talent et d'autorité qui, dans un ouvrage de vulgarisation, non seulement n'a pas accordé un mot d'éloge à nos artistes français du moyen âge, mais n'a pas craint de travestir du tout au tout les sentiments et les actes des premiers fidèles à l'égard de la sculpture et spécialement de la statuaire. Nous détachons de cette mercuriale, à laquelle n'a pas manqué l'appui d'Ernest Renan, les passages les plus significatifs.

« On estimait les images, sous Constantin, non pour le travail, mais pour la matière..... » Les premiers chrétiens n'avaient montré pour les beaux-arts, au lieu du goût éclairé, du goût enthousiaste des polythéistes, qu'une ignorance profonde et une profonde antipathie. Lorsque, dans les premières années du règne de Néron (vers l'an 50 de J.-C.), l'apôtre saint Paul était venu visiter Athènes, cette ville possédait encore presque tous ses chefs-d'œuvre des temps passés, et l'Acropole était toujours un musée incomparable. « Tant de mer- « veilles touchèrent peu l'apôtre, dit M. « E. Renan ; il vit les seules choses par- « faites qui aient jamais existé, qui exis- « teront jamais..., et sa foi ne fut pas « ébranlée ; il ne tressaillit pas. Les pré- « jugés du Juif iconoclaste, insensible aux « beautés plastiques, l'aveuglèrent ; il prit « ces incomparables images pour des « idoles.... Ah ! belles et chastes images, « vrais dieux et vraies déesses, tremblez ; « voici celui qui lèvera contre vous le « marteau. Le mot fatal est prononcé : « vous êtes des idoles ! »

1. Pages 926-928. M. André Michel a reproduit et étendu ces considérations historiques dans une conférence, aussi éloquente qu'impartiale, donnée à Paris le 6 février dernier, sur l'*Art et le protestantisme*.

« C'était un arrêt de mort qu'avait prononcé par sa bouche une haine lamentable contre ces précieux produits des siècles passés, que le Goth Théodoric appelait *labor mundi*. Après la réaction païenne de Julien, qu'on nomme l'Apostat, les chrétiens se mirent à détruire tous les vestiges de l'antiquité, tous les objets d'art, surtout les statues, que Lactance appelait des « poupées fardées », et qu'il vouait, comme saint Paul, à la destruction. « Ardents à « anéantir tout ce qui pouvait rappeler le pa- « ganisme, les chrétiens, dit Vasari, détrui- « sirent les statues merveilleuses, les sculp- « tures, les peintures, jusqu'aux images des « grands hommes qui décoraient les édifices « publics. » Il n'y eut guère que Rome, Athènes et Constantinople qui purent conserver quelques débris de l'antiquité. Partout ailleurs, on jetait tous les ouvrages païens sous le marteau, sous les roues des chars, dans des fournaises ardentes. Les premiers empereurs chrétiens furent contraints, par la violence de l'opinion, qu'attisaient les écrits des Pères et les sermons des évêques, de rendre plusieurs édits pour la destruction des idoles, et cette destruction fut alors si générale et si complète que lorsque Honorius renouvela, pour la quatrième fois, l'ordre de les briser, il ajouta : « si toutefois il en reste encore [1]. »

Malgré quelque parenté entre les considérations de Louis Viardot et celles de M. André Michel, nous saurons faire la différence entre celles-ci, témoignages d'une érudition réfléchie et mesurée, et celles-là, qui sont pures diatribes. Nous consacrons toutefois aux unes comme aux autres le canevas d'une réponse que nous comptons plus tard développer avec les documents convenables : réponse nécessaire, car les écrivains précités ne sont pas les seuls qui aient contre le christianisme formulé de semblables réserves ou dressé de semblables réquisitoires. Il existe à ce sujet parmi les amateurs et les critiques d'art, même sincèrement catholiques, un état d'esprit trop mollement combattu jusqu'à ce jour, et dont ce qu'on vient de lire n'est, à tout prendre, qu'un écho renforcé ou affaibli.

Distinguons et séparons bien deux choses : les procédés du christianisme à l'égard du paganisme ; ses aspirations et ses moyens quant à la création d'un art à lui.

Sur le premier point, séparons encore les trois grandes branches des arts plastiques, peinture, architecture, sculpture, et ne retenons que la troisième, seule directement en cause.

Nous défions qui que ce soit de trouver dans la conduite et le langage tenus par saint Paul à Athènes l'indice quelconque d'une malédiction ou d'un souhait visant la destruction des chefs-d'œuvre qui s'y offrirent à ses yeux. Il dit aux Aréopagites que ces statues ne pouvaient être ce qu'ils croyaient, la demeure, le réceptacle de la divinité ; aucun ne cria au blasphème, et on ne le renvoya que sur la question de la résurrection des morts.

Il est puéril de s'indigner de la froideur où serait resté saint Paul devant des œuvres qui, si elles étaient, à l'encontre de l'assertion trop exclusive de Renan (les proclamer les seules parfaites dans tous les siècles est une flagrante injustice envers le moyen âge et les temps modernes), susceptibles d'être égalées, n'en étaient pas moins admirables au delà de toute expression. Outre que cette froideur n'est attestée par rien ni par personne, il ne faut pas oublier que, l'expérience l'a presque constamment montré, autre est le tempérament d'un apôtre,

1. Louis Viardot, *les Merveilles de la sculpture* (4e édition, 1886), pages 182-184.

d'un missionnaire, d'un mystique, et autre le tempérament d'un artiste chrétien, artiste amateur ou artiste de profession. De cette opposition Suger et saint Bernard sont des exemples suffisamment caractéristiques.

Il y a eu, certainement, une hostilité voulue et persistante, parmi les premiers fidèles, contre les statues des temples et autres lieux sacrés. C'est l'unique héritage artistique venu des Juifs. Aux textes bibliques allégués on aurait pu ajouter celui-ci, le plus énergique et aussi le plus connu, puisqu'il fait partie du chant des vêpres du dimanche (*Psaume* CXIII) : « Les idoles des Gentils ne sont que de l'or et de l'argent, façonnés par la main de l'homme ; elles n'ont ni mouvement ni vie ; puissent leurs auteurs et leurs adorateurs leur devenir semblables ! » Si les chrétiens se sont d'abord conformés aux répulsions judaïques, c'est moins toutefois en vertu d'une obligation transmise que parce que, plus éclairés encore que les Hébreux, ils ne voyaient pas sans un amer dégoût l'idée d'une divinité présente s'attacher à des statues ; parce que ces statues soi-disant animées étaient la négation d'un Dieu spirituel, universel et tout-puissant ; parce qu'elles présidaient ou avaient présidé aux tortures des confesseurs et des martyrs ; parce qu'en elles se cramponna désespérément ce polythéisme, cette déification de la nature et de la matière que les prédicateurs de l'Évangile voulaient extirper. C'était un duel qui parut devoir ne se terminer que par l'anéantissement de l'un des adversaires.

Théoriquement, il en était ainsi; les événements furent tout autres, et une haine qui faisait présager tant de massacres de statues retint ou arrêta ses propres déchaînements.

Il y eut parfois des destructions, jugées inévitables pour empêcher le retour de superstitions vaincues ; il y eut çà et là, à un moment ou à un autre, quelque fanatique ou quelque exalté qui fit appel à la violence ; il a pu se glisser dans les écrits des Pères de l'Église des arrêts de proscription ; ces arrêts ont été plus formels, plus pressants et plus redoutables dans les édits de trois ou quatre empereurs. Comment, s'il fallait prendre tout cela au pied de la lettre, nous resterait-il une seule statue antique ; comment à plus forte raison ces statues seraient-elles si nombreuses dans nos musées d'Europe ; comment se fait-il que la disparition de beaucoup d'entre elles, dûment constatée, ne remonte qu'au moyen âge ou à l'époque moderne ?

Préservons-nous de toute idée exagérée de l'influence exercée par les Pères de l'Église sur leurs contemporains en dehors des questions de théologie ou de discipline; l'inanité des véhémentes objurgations de saint Bernard, l'oracle de son siècle, en face des nobles résistances de Suger et des tendances depuis longtemps affermies du goût français, doivent faire réfléchir. La note juste fut donnée, à la fin du quatrième siècle, par Prudence, de qui sont les deux hémistiches si souvent cités :

> Liceat statuas consistere puras,
> Artificum magnorum opera.

Quant aux édits impériaux, ils furent exécutés à peu près comme devaient l'être plus tard les capitulaires de Charlemagne et de Charles le Chauve contre les mégalithes, les ordonnances de Louis XIII contre les châteaux-forts, les décrets de la Convention contre les armoiries, les statues sacrées, les flèches et les cloches ; subsisterait-il de tout cela une pierre ou un éclat de métal, si l'effet des condamnations officielles avait été strictement et impitoyablement poursuivi ?

Enfin, pourquoi passer sous silence les mutilations, destructions et pertes occasionnées par la construction précipitée des remparts des villes au IVe et au Ve siècle ; et surtout les invasions des Barbares ? Rome n'était-elle pas encore intacte lorsque, en 410, s'y introduisirent pour la mettre à sac les hordes d'Alaric ; et si après elles les ravages de Genséric en 455 et les guerres féodales au moyen âge y laissèrent quelque chose, ce peu n'a-t-il pas été sauvé par les papes, les interprètes et les organes les plus autorisés de la pensée chrétienne ? Et quelle ville, en Gaule, en Italie ou en Espagne, a pu se vanter d'avoir atteint l'aurore du Xe siècle sans avoir vu dans ses murs les marteaux et les torches des Vandales, des Visigoths, des Huns, des Lombards, des Sarrasins, des Normands ?

Les conséquences de la répulsion des premiers chrétiens pour la statuaire sont plus tangibles si on les étudie dans l'art que la nouvelle religion avait à se créer ; nous allons y venir.

Cette nouvelle religion ne pouvait indéfiniment se passer de l'art, qui était son rayonnement nécessaire. Les Juifs n'eurent qu'un monument, leur temple de Jérusalem, et il leur suffisait ; ils eussent craint pour l'unité de leur culte si quelque autre édifice avait pu, chez eux, rivaliser avec le sanctuaire national. Le christianisme devait porter ses aspirations plus loin, plus loin même et plus haut que le paganisme. Ardemment soucieux de consacrer toutes les forces intellectuelles et physiques de l'homme et toutes les richesses de la nature à un Maître qu'il se savait impuissant à louer, à glorifier autant qu'il en est digne; convaincu intimement que rien dans les œuvres du génie ou dans les objets créés n'est trop beau pour celui qui a élevé la matière aux destinées les plus sublimes en l'unissant, bien véritablement cette fois, par le corps du Christ, à la substance divine elle-même ; pouvait-il réaliser ces aspirations supérieures autrement que par l'art, et un art supérieur ?

Ce n'est donc aucunement pour avoir grandi au sein d'une civilisation éprise de beauté plastique, ce n'est pas en vertu d'une cause occasionnelle et locale que le christianisme a pris goût aux hautes manifestations artistiques : fût-il né chez les Parthes, en Arabie, en Éthiopie, chez les Cafres ou des peuples plus sauvages encore, ses tendances eussent été analogues, quoique d'abord avec des ressources restreintes ou tout à fait nulles.

Durant plusieurs siècles, la parole de saint Paul aux Aréopagites répondit à la stricte réalité : les églises ne furent que ce qu'indiquait leur nom même, des lieux d'assemblées religieuses, où le Christ eucharistique ne faisait que passer ; elles ne devinrent que plus tard des résidences divines permanentes, et c'est alors que furent rêvées pour elles toutes les magnificences réalisables.

Le Christ ni ses Apôtres n'ont exprimé sur l'art aucune idée, aucune intention: leur silence était conforme à l'ordre logique comme à l'ordre providentiel. Qu'avaient-ils à dire ou à prescrire sur l'art, alors qu'ils n'avaient fixé ni la hiérarchie ecclésiastique, ni la discipline, ni la liturgie, ni même la théologie ? Et s'ils eussent parlé, n'eût-ce pas été introduire pour jamais l'hiératisme, négation de la liberté et du progrès sans lesquels il n'est point d'art digne de ce nom ?

Ce qui montre combien le christianisme était impatient de mettre l'art au service de ses aspirations, c'est que, au temps où plusieurs Apôtres vivaient encore, des

efforts avaient été faits et des résultats obtenus. « Dès que la religion nouvelle pénètre en Occident, dit M. Pératé (1), voici qu'un art chrétien apparaît et l'accompagne. » Et ce que recherche sans retard le christianisme, c'est bien la beauté autant qu'il se sent capable de la produire : « Pour représenter l'âme, dit un peu plus bas le même érudit, l'art nouveau, dès sa première œuvre, crée la plus belle, la plus pure de ses images (2). »

Il s'agit ici de peinture, car « c'est à la peinture seule que revient l'honneur d'avoir exprimé les premières inspirations chrétiennes (3) ».

Si l'architecture, comme on l'écrivait souvent naguère (on le conteste aujourd'hui, l'homme préhistorique ayant longtemps vécu dans des abris naturels et s'étant de très bonne heure exercé à graver et à peindre), est l'aîné de tous les arts, il n'en fut certainement pas ainsi pour le christianisme. Les galeries souterraines où il se réfugia d'abord ne se prêtaient guère à des recherches de formes, et les lieux de culte qui furent mis à sa disposition au grand jour avaient été faits pour d'autres usages. Ce ne fut qu'après Constantin qu'il marcha à la conquête patiente d'une architecture à lui.

La sculpture vint lentement aussi ; la statuaire fut indéfiniment écartée.

Ceux qui blâmaient, on sait pourquoi, l'érection de statues païennes n'avaient garde d'en ériger de chrétiennes, tant ils craignaient soit qu'on ne leur retournât le reproche d'idolâtrie, soit d'ouvrir réellement accès à une idolâtrie nouvelle. Cette double crainte, poussée à son paroxysme en Orient, y alluma les sanglantes querelles des iconoclastes. Ces querelles éteintes, la défiance leur survécut, et la statuaire est restée presque inconnue à l'Église grecque. L'Église latine voulut, au jour où les souvenirs idolâtriques furent assez lointains pour être inoffensifs, inaugurer une statuaire chrétienne ; il fut trop tard. La décadence de la statuaire antique, commencée dès avant Constantin, était consommée depuis six ou sept siècles. Quand, au XIe siècle, les temps parurent propices, tout dans cette branche était à créer (1).

Le christianisme aurait-il jamais, comme l'en accuse Viardot, borné ses jouissances esthétiques à la valeur de la matière ? Non, assurément. Lorsque à la richesse de la matière il n'a pas ajouté le mérite de l'exécution, la faute en a été à son impuissance ; l'art grec et l'art romain, eux aussi, ont connu cette phase. Toutes les fois que l'habileté du praticien le lui a permis, il a produit le beau complet ; et c'était bien la pensée chrétienne qui triomphait en Suger lorsqu'il écrivait, à propos des portes de bronze de son église de Saint-Denis : *Materiam superabat opus:* « Ici la matière est moins précieuse que le travail de l'ouvrier. »

La seconde citation que nous empruntons à M. André Michel est relative aux influences orientales.

« Comment, dans quelle langue et par quels moyens, sous quelles influences le christianisme exprimera-t-il les faits, les symboles et les idées que l'Église lui confiera ? C'est, depuis quelques années, un problème fort débattu, et ces polémiques ne sont, à vrai dire, sous une forme plus

1. Chapitre Ier, p. 3.
2. Chapitre Ier, p. 18 : l'image en question est l'Orante.
3. Même chapitre, p. 11.

1. On trouvera, aux premières pages du chapitre VI, qui est celui de la sculpture romane, des considérations de M. Michel lui-même assez conformes à celles que nous émettons relativement au moyen âge, et accompagnées d'un récit historique des plus suggestifs mettant en scène deux personnages du commencement du XIe siècle.

générale, qu'un retour de cette question byzantine qui, déjà au siècle dernier, au temps des Labarte et des Schnaase, avait si longtemps agité les historiens de l'art.

« La thèse des « romanistes » faisait à l'influence de Rome la part prépondérante et même unique; un « art romain impérial », distribué administrativement sur toute l'étendue de l'Empire à toutes les provinces et à tous les peuples, avait suffi à tous les besoins et à toutes les transformations... En face de cette école dont Wickhoff a repris les arguments, une autre s'est constituée dont il semble bien que les plus récents travaux, notamment ceux de MM. Bayet, Strzygowski, Millet, tendent à confirmer la doctrine. Pour elle, au lieu que Rome ait infusé à l'Orient une vie nouvelle, c'est l'art hellénistique qui, déjà au temps de la naissance du Christ, commence à pénétrer la latinité décadente ; il continue à se développer « jusqu'au jour où il est remplacé « par l'art proprement oriental et chrétien, « c'est-à-dire par l'art byzantin. » L'art impérial n'est que « la dernière phase de l'art « hellénistique », au cours de laquelle Rome ne fut pas autre chose qu'un des moindres centres de la culture, avec sans doute une individualité reconnaissable surtout à un certain réalisme ; mais c'est dans les grandes villes orientales du monde hellénique, c'est à Alexandrie, à Éphèse et à Antioche que, dès les trois premiers siècles, se constitue l'art chrétien, et pas du tout à Rome et dans on ne sait quels ateliers d'Empire.

« Il ne faudrait pas que la réaction nécessaire contre l'intransigeance des romanistes allât jusqu'à réduire l'influence de Rome autant qu'on l'avait exagérée autrefois. Sans doute la Rome impériale, où le christianisme se répandit lentement, était une sorte de Babel cosmopolite et polyglotte, où, de toutes parts, les cultes et les rites étrangers étaient venus se juxtaposer aux traditions de l'antique religion romaine. Mais, en fournissant à l'Église triomphante le plan basilical, auquel celle-ci restera attachée à travers tous les développements de son culte, surtout en réservant aux constructeurs futurs des grands temples chrétiens la science toute romaine de l'appareillage et du traitement des voûtes (dont le Panthéon d'Hadrien présentait dès le IIe siècle une application renouvelée et singulièrement riche en conséquences possibles), Rome s'était assuré dans les progrès ultérieurs de l'art chrétien une part qui ne saurait lui être déniée...

« Mais pour que ces possibilités arrivassent à la vie, pour que de la vieille matière latine un principe actif se dégageât, il fallut l'action de ferments étrangers, une longue suite d'événements dont on pourrait faire tenir en trois mots la complexité féconde : byzantinisme ou plus exactement hellénisme oriental, invasion des barbares et féodalité [1]. »

La question des influences orientales a la vie dure, comme le constate M. Michel en contribuant lui-même à sa longévité. On peut aller jusqu'à affirmer qu'elle ne mourra pas, qu'elle se transformera et qu'on finira par la retourner : l'art oriental sera la tige de l'art catholique du moyen âge, et les influences dont on parlera désormais seront les influences occidentales.

Que ces théories, sans cesse rajeunies et renouvelées, trônent plus que jamais dans les meilleurs traités d'archéologie médiévale, rien d'extraordinaire : il est si difficile de s'y arracher quand on a avec soi tant d'autorités imposantes et pour soi tant de monuments ! A tel point que, par instants, nous nous surprenons à douter des argu-

1. Pages 928 et 929.

ments que nous aurions à leur opposer. Nous en résumerons toutefois quelques-uns, loyalement et simplement, sans un souci trop inquiet de l'accueil qui leur est réservé ; ils montreraient toujours, à notre avis, que les assertions atteintes par eux, si fortement étayées qu'elles soient déjà, ont encore besoin d'un supplément de preuves. Pour ne pas entretenir les malentendus qui conduisent aux dernières exagérations les thèses sur les influences orientales, nous prévenons que dans les lignes qui vont suivre nous envisageons particulièrement l'architecture.

M. Michel convient que Rome a transmis à notre moyen âge « le plan basilical, la science de l'appareillage et du traitement des voûtes », quoique en ne reconnaissant là qu'une « part dans les progrès ultérieurs de l'art chrétien. » Or, cette part, c'est presque tout ! Nul ne le conteste, depuis Viollet-le-Duc, qui a solidement établi que l'histoire des styles roman et ogival gravite autour de l'adaptation de l'arc et de la voûte au plan basilical amplifié. Parmi les éléments organiques de la structure de nos églises, il n'en est aucun et parmi les éléments décoratifs il en est peu qui ne soient, de près ou de loin, des conséquences de cette adaptation. Du grand problème dont les maîtres maçons des XIe et XIIe siècles cherchèrent la solution avec la persévérance et le succès final que l'on connaît, les données ont bien été fournies par l'art romain seul; c'est dans quelques détails étrangers au problème qu'est intervenu un art grec, mais lui-même depuis longtemps romanisé.

La basilique, la voûte, l'arc, ne sont point grecs, mais romains. Ce qui a été grécisé à Rome, c'est l'ordonnance tout entière des temples, et là les chrétiens n'ont rien pris, uniquement et simplement parce que leurs coutumes et leur liturgie ne pouvaient s'en accommoder. Si l'entablement classique et le chapiteau corinthien, grecs d'origine, romanisés en Italie et en Gaule, ont figuré avec honneur dans les évolutions de l'art chrétien, ces éléments sont restés secondaires, et ils ont été empruntés soit aux grandes salles des thermes publics, soit aux basiliques mêmes, où ils s'étaient glissés comme éléments décoratifs.

Dans la voie du progrès chrétien, c'est l'Orient, sans aucun doute, qui a marché le plus vite, et c'est lui qui avait retenu le plus fidèlement ce que l'antiquité avait transmis ; l'art oriental fut ainsi l'aîné de l'art occidendal, il n'en fut pas le père, et il ne lui a pas infusé son sang. Arrivé le premier à la maturité, il aida son jeune frère de ses exemples, il ne lui communiqua pas une vie qu'il n'avait plus lui-même dans les temps où il lui prêta son assistance. Lorsque l'art de Byzance intervint, durant les XIe et XIIe siècles, c'était depuis Héraclius ou peut-être depuis Justinien un art inerte, figé, tout dans le passé, et il ne put offrir d'utile à nos praticiens, novices et incultes, que des modèles dont ils se servirent pour se faire la main, et qui n'avaient pas la vertu de les conduire beaucoup au delà. C'est des efforts personnels de ces artistes devenus de plus en plus habiles, c'est de leurs succès que naquit la vie, et l'heure vint où, sous peine d'étouffer cette vie exubérante, il fallut détacher un à un les langes byzantins dans la France du XIIe siècle, comme devait le faire l'Italie aux deux siècles qui suivirent.

L'invasion des Barbares fut une secousse salutaire ; mais les Francs et leurs continuateurs les Français, lesquels sont mieux encore les continuateurs des Gaulois, se sont toujours bien plus romanisés que grécisés ; ce qu'ils ont animé de leur verve native et

de leur génie, ce sont des traditions romaines acceptées, aimées, qu'affermissait le prestige croissant de la Rome papale, et dont on ne se détachait qu'entraîné par des motifs exceptionnellement puissants.

Nous avons remarqué, dans le chapitre II du livre, une phrase de M. Enlart d'où il semblerait résulter, si elle était lue à la légère, que l'époque impériale avait déjà obtenu l'accord de la basilique et de la voûte. « Les Romains, y est-il dit, avaient eu quelques basiliques voûtées, comme la basilique Julia et celle de Constantin; mais les architectes chrétiens n'eurent ni assez de savoir ni assez de ressources matérielles pour les imiter (1). » Nous en rapprochons ce passage pris un peu plus loin : « Il est manifeste que l'architecture carolingienne a préparé le terrain au style roman : déjà elle a produit des églises entièrement voûtées à Aix-la-Chapelle et à Germigny (2). »

De la basilique Julia, dans le Forum, il n'a été exhumé que des bases et des tronçons de colonnes, dont la disposition et le volume excluent absolument l'idée que la nef centrale tout au moins ait pu être couverte en pierre. Si la basilique de Constantin l'est de toutes parts, c'est moyennant le sacrifice de l'étage des fenêtres supérieures et l'admission, à l'intérieur, de massifs énormes de maçonnerie dont un constructeur français du XIe siècle n'aurait jamais voulu. Aix et Germigny n'ont point le plan basilical. M. Enlart n'a donc pas entendu faire de ces types incomplets des solutions précoces du grand problème.

Parmi les églises carolingiennes, M. Enlart a oublié celle de Valcabrère, en Comminges. Enfant de la contrée, nous eussions été désireux de connaître, sur la date du monument, l'avis de notre illustre confrère, qui eût certainement dirigé le nôtre.

C'est un vrai bonheur que de retrouver M. Camille Enlart dans un des chapitres qui avaient le plus de besoin d'être traités d'une main exercée et avec une inspiration vivante : le chapitre de l'architecture romane. M. Enlart est un de ceux qui ont le plus patiemment étudié l'art roman en France, et celui qui, parmi nos compatriotes, est le mieux en état, grâce à ses voyages, de nous le présenter dans toutes les parties de l'Europe et même de l'Asie occidentale où il s'est manifesté (1).

Ce n'est qu'en France que l'art roman, comme l'art ogival, a été complet, raisonné, souple, varié, fécond. A la France seule conviennent dans toute leur force ces lignes qui résument si bien les volontés, les tentatives et le succès des constructeurs catholiques des XIe et XIIe siècles :

« Alors même qu'ils raisonnaient le mieux, les Romains étaient compliqués : dans la construction, les chaînages et les arcs de décharge forment un système aussi savant que le sont dans la langue celui de la déclinaison et les trois genres ; de plus, il est, comme ces derniers, appliqué assez arbitrairement. Ces complications furent éliminées des langues et des écoles architecturales romanes. Les placages d'architraves devant des arcs, les placages de marbre et les imitations de marbre en stuc sur des murs de brique répugnèrent à la saine logique des nouveaux constructeurs : renonçant à chercher péniblement des matériaux rares et secouant la servitude des formes consacrées, ils bâtirent avec une logique et une franchise maladroites au

1. Page 99.
2. Page 122.

1. Et même en Amérique, où Newport, dans l'État de Rhode-Island, « conserve », pieusement entretenue, « une étrange rotonde portées sur huit arches appareillées », romane, bâtie par les Danois (p. 539).

début et frustes, mais qui ont le grand charme de la sincérité, et avec une indépendance féconde en résultats merveilleux. Ils ont bâti avec les matériaux de leur pays, pour le climat de leur pays, pour les besoins et les goûts de leurs contemporains, et c'est dans l'expression nettement affirmée de leurs programmes et de leurs moyens qu'ils cherchèrent et trouvèrent leurs effets; c'est dans les membres mêmes de la construction, dans la pierre du pays qu'ils taillèrent leurs ornements. Ce qui distingue les fenêtres carolingiennes de Germigny, par exemple, des fenêtres d'une église romane également ornées de colonnettes et de torsades, c'est qu'à Germigny colonnettes et torsades sont des appliques en stuc, tandis que celles de la baie romane sont taillées à même des piédroits et du cintre. Quant au programme des architectes romans, il n'eut rien de timide : à l'exemple des byzantins et des carolingiens, ils voulurent voûter leurs églises, mais ils n'acceptèrent pas de sacrifier comme eux à l'emploi des voûtes la disposition spacieuse, commode et monumentale de la basilique : bien plus, ils amplifièrent le plan basilical par l'addition de tours et de nombreuses absidioles, le développement du chœur et du transept, souvent même par le prolongement des collatéraux en déambulatoire autour de l'abside. Aussi les diverses écoles romanes mirent-elles en moyenne un siècle à réaliser d'une façon pleinement satisfaisante le développement de ce vaste organisme [1]. »

Notre éminent confrère n'a pas gâté les Italiens, dont le pays est, dit-il, celui « qui, au moyen âge surtout, a le moins possédé le sens de l'architecture [2]. » Il est plus généreux pour l'école germanique ; mais, après l'avoir déclarée « égale en mérite aux écoles romanes de France [1] », il restreint singulièrement cet éloge, en ajoutant que « cet art intermédiaire entre l'architecture byzantine et nos architectures romanes a quelque chose de l'immobilité de la première », et que « ses tendances contrastent absolument avec les variétés si diverses de nos écoles françaises et la mobilité que leur impriment les recherches incessantes de nos artistes. »

Il était difficile que, parmi tant de citations de monuments et d'œuvres d'art, citations dont l'abondance laisse loin tout ce qui avait été publié jusqu'à ce jour, il ne s'en glissât pas sournoisement d'inexactes, et signaler celles qui nous ont, qu'on nous pardonne l'expression, sauté aux yeux, ce n'est certes pas jeter sur le livre un discrédit quelconque. Nous parlons en Commingeois, et en Commingeois désappointé du peu de fidélité de maints renseignements communiqués aux auteurs sur sa contrée natale. C'est ainsi que l'église de Bagnères-de-Luchon est portée comme « récemment démolie », alors qu'elle n'existe plus depuis un grand demi-siècle ; et qu'elle est classée parmi les rotondes, alors que c'était une massive croix grecque [2]. Saint-Gaudens et Montsaunès sont désignés comme possédant des tympans sculptés [3], alors que, des deux portes romanes conservées à Saint-Gaudens, l'une, sous la tour de l'église, n'a au tympan qu'un monogramme du Christ, et l'autre, dans une maison particulière, est dépourvue de tout tympan, et

1. Pages 444 et 445.
2. Page 541.

1. Page 487.
2. Page 479. — Le plan de cette église est figuré dans les *Notes d'un voyage archéologique dans le Midi de la France*, de Jules Marion, p. 136 ; en 1852, l'année où J. Marion faisait imprimer ses notes, l'édifice était déjà fortement entamé pour faire place à l'église paroissiale actuelle.
3. Page 632.

qu'à Montsaunès les deux portes de l'église n'ont pareillement aucun tympan.

Ces erreurs sur deux ou trois tympans, et telles autres erreurs possibles, quant aux petits détails, que nous croyons puéril de rechercher, ne suffisent point à déparer l'admirable chapitre VI, sur la sculpture romane, qui, est-il besoin de le rappeler ? est tout entier de la main de M. André Michel. Au mérite de l'érudition la plus haute il réunit celui de la nouveauté, car, l'auteur a pu le faire remarquer très légitimement, « il n'existe pas encore d'histoire de la sculpture romane (1) ».

Nous venions de nous plaindre comme méridional ; hâtons-nous de déclarer que nous avons amplement de quoi nous consoler, en cette qualité, dans l'attestation suivante : « Dans cette région languedocienne où s'exercèrent tant d'influences, depuis celle de l'art barbare jusqu'à celle des ivoires byzantins les plus délicats, ce qui caractérisa la production des ateliers du XIIe siècle ce fut, dans le foyer toulousain, un don vraiment incomparable de transposer dans des œuvres originales et vivantes, qu'on peut dire inventées de toutes pièces, les éléments empruntés aux modèles étrangers. De chaque côté de ce centre particulièrement actif, d'autres ateliers, de moins en moins pénétrés du souffle de vie qui l'anima, remplirent la région d'œuvres très inégales ; mais ce fut de Toulouse que partit la grande initiative. C'est à Toulouse que l'art d'outre-monts du côté de l'Espagne et l'art français du Nord, au moment où, à Saint-Denis, il prit en même temps que l'architecture son orientation définitive vers des destinées toutes nouvelles, vinrent chercher des collaborateurs et des conseils (1). »

1. Page 708.

Les dernières phrases du premier volume de l'*Histoire de l'art*, qui sont en même temps les dernières de la conclusion partielle, seront aussi les dernières du présent compte-rendu ; nous ne saurions le mieux terminer :

« Au XIIe siècle, après de longs tâtonnements et des essais laborieux et informes, la sculpture monumentale était née. Silencieuses pendant plusieurs siècles, les pierres étaient devenues éloquentes. Pour les faire parler, pour recréer un art dont les traditions s'étaient perdues, les imagiers consultèrent d'abord les modèles que leur milieu et les conditions de leur travail mettaient à leur portée ; mais bientôt ils tendent à s'émanciper de ces patrons ; les partis pris conventionnels qu'ils avaient docilement acceptés s'atténuent et peu à peu disparaissent. Par un rapide et sûr essor, l'art s'est engagé désormais dans la voie qui le conduira, à travers et au-delà de tous les emprunts, à la consultation de la nature, à l'expression plus libre et plus directe de l'émotion et de la vie. Il n'est pas d'évolution plus décisive dans l'histoire de l'art et de l'esprit humain. Nous voici arrivés au moment où, après une longue élaboration, la matière plastique va se prêter, plus homogène à la fois, plus souple et plus docile, à l'invention des artistes, interprètes de la pensée de leur temps (2). »

ANTHYME SAINT-PAUL.

1. Page 634.
2. Page 945.

La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle.

CE n'est pas du talent de peintre de Lorenzo Lotto que je vais parler ; c'est de l'homme et de ses mœurs d'artiste.

Il m'a semblé que sa façon de vivre et sa manière d'exercer sa profession ne devaient pas lui être particulières et qu'elles réflétaient assez bien les coutumes des peintres italiens de second plan, au XVIe siècle, surtout de ceux qui, après une bonne renommée, ont vu la faveur publique les abandonner ou qui, pour d'autres causes, sont devenus besogneux.

Les documents où j'ai puisé, ne sont ni des Mémoires, ni des Correspondances, ni même des Carnets ; ils ne contiennent aucune trace des préoccupations qu'on trouve d'ordinaire dans la littérature intime des artistes : principes d'esthétique, philosophie de l'art, dissertation sur les maîtres, dénigrement des confrères, imprécations contre le sort, la société et les institutions.

Il n'y a rien de tout cela dans les écritures de Lotto, car ce sont de véritables écritures, quasi commerciales, que le peintre a laissées, seulement elles n'ont pas la sécheresse d'une simple comptabilité.

Chaque article, lorsqu'il en vaut la peine, est accompagné d'une note sur les circonstances qui ont créé la recette et la dépense.

Lotto allait plus loin ; à leurs dates il enregistrait les engagements qu'il contractait soit pour la peinture, soit dans les diverses circonstances de la vie.

Il n'est pas possible de douter de la sincérité de ces écritures tenues au jour le jour et pour l'usage exclusif de l'artiste.

I

LORENZO Lotto est né à Venise vers 1480, et mort à Lorette, peu après 1556.

Ce ne fut pas un grand peintre dans le sens littéral de l'expression ; mais il a été un très bon artiste, seulement l'originalité lui a manqué.

Il a suivi successivement Jean Belin, Titien, Giorgione, Corrège ; il s'est identifié surtout avec Palma le Vieux, au point qu'on peut parfois confondre leurs ouvrages.

Cela ne l'a pas empêché d'avoir beaucoup de travaux pendant une période de sa carrière.

On trouve ses peintures dans les édifices religieux de Venise, Trévise, Brescia, Bergame, Ravenne, Macerata, Ancône, Lorette, Jesi.

Les musées de Madrid, de Milan, des Offices, de Pitti ; les galeries Colonna, Borghèse, Rospigliosi conservent quelques-uns de ses tableaux.

Le musée du Louvre en a trois :

La femme adultère ;

La sainte Famille ;

Saint Jérôme dans le désert.

Ce tableau est signé *Lotus 1500 ;* c'est fort probablement la plus ancienne peinture connue de Lotto.

Mais les tableaux qui subsistent ne donnent qu'une faible idée de sa production.

A l'époque où il était déjà délaissé, en 1542, sa vente a encore été de huit tableaux de sainteté et de quatre portraits. Comme il a sans doute commencé à peindre vers 1500, que ses derniers ouvrages sont

de 1556, et qu'il a toujours été très laborieux, je crois qu'on peut estimer à un millier au moins, le nombre de ses tableaux, sans compter une quantité de petits travaux secondaires.

Son talent était apprécié, nous en avons la preuve dans ce fait que le pape Jules II le fit venir à Rome, vers 1508, pour la décoration du Vatican; on ignore s'il y a commencé un travail ; en tous cas ce qu'il a pu faire a été effacé, comme, hélas ! les fresques d'autres peintres plus célèbres, pour laisser le champ libre à Raphaël ! Il était facile cependant de trouver dans ce vaste Vatican des emplacements autres, où Raphaël aurait pu manifester son génie, aussi bien que dans les stanze.

Lotto était un brave homme, Titien le proclame *come la virtù virtuoso, come la bontà buono.* Et Titien avait raison, nous allons bien le voir.

La partie de la comptabilité de Lotto qui a été conservée, nous le fait connaître à partir de 1538.

Les beaux jours étaient passés, et la lutte pour l'existence avait commencé. Dans une vie, on ne peut dire de misère, mais d'ennuis de tous genres, il reste pieux, honnête, loyal et généreux ; seulement il est inconstant, méfiant, exigeant pour les autres, d'un commerce difficile en un mot.

Malgré ces défauts il a d'excellents amis: Titien d'abord, Pâris Bordone et surtout Palma le Vieux.

Il avait également de solides relations à Venise, dans le clergé, les patriciens et le commerce.

En affaires il était d'une habileté consommée et d'une grande souplesse ; c'était l'homme de *la combinazione.*

Il a eu avec ses clients bien des difficultés, une seule fois, pour un tableau, du moins, il est allé en justice.

Nous ne savons rien de sa personne physique, mais par ses comptes nous voyons qu'il était très sobre, quoiqu'il eût un faible pour les fruits, le fromage de Raguze et le vin de Malvoisie.

Sa tenue devait être fort soignée ; il portait de préférence des vêtements noirs, aimait les bijoux et mettait toujours une médaille antique à sa coiffure.

Il était célibataire, mais il n'aimait pas la solitude ; le besoin d'être entouré lui a souvent causé des ennuis.

II

En art Lotto était comme presque tous les artistes de son temps, il n'avait pas de préjugés.

Il peignait tout ce qu'on lui demandait ; ancônes d'autels, tableaux de sainteté, scènes mythologiques, portraits, allégories.

Dans ce dernier genre on peut citer deux commandes intéressantes : pour un marchand de diamants de Venise, il fit *La Force vaincue par la Richesse*, et pour un joaillier : *Le Travail fait naître l'Espérance.*

Il avait sur le chevalet simultanément une *Sacra Conversazione* et une *Suzanne au bain.* Quoique excellent catholique apostolique romain, il peint, vers 1540, les portraits de Martin Luther et de sa femme, en même temps que celui de San Bartolomeo.

Comme il était toujours en quête d'argent, tout lui est bon, pourvu que cela rapporte. On ne peut l'en critiquer ; d'autres peintres, plus fameux et plus heureux, en ont fait autant : restauration d'anciennes peintures, achèvement de tableaux commencés par d'autres, dorures de cadres, enluminures de bois sculptés, peintures de Madones sur cierges pour Noël et Pâques ; confection de tablettes décorées et numéro-

Lorenzo Lotto. — Saint Antonin en gloire. Eglise des Saints-Jean et Paul, à Venise. (Phot. ALINARI.)

tées pour lits d'hôpitaux, modèles de médailles pour les coiffures, bannières pour soldats et sociétés de musique.

Une fois même il fabrique de l'onguent pour conserver la beauté des mains de femmes ; c'était sans doute pour un cadeau.

Mais alors même qu'il faisait un cadeau, ce qui lui arrivait souvent, il avait comme une arrière-pensée, car il enregistrait avec soin la valeur en numéraire.

Du reste, tout ce qu'il possédait et qu'il recevait : monnaies diverses, bijoux, objets d'art, produits manufacturés, produits alimentaires était noté et traduit en ducats d'or, livres et sols.

Ici se présente une question spéciale, pour laquelle je n'ai aucun goût.

Mais il faut bien en parler, puisqu'il est de mode aujourd'hui de l'introduire dans les écrits sur l'art et les artistes, et que je vais donner les prix demandés par Lotto pour ses tableaux.

Le ducat d'or au XVIe siècle à Venise était à peu près égal en *poids* à ce que serait aujourd'hui une pièce d'or de 11 fr. 50.

Le ducat se divisait en 6 livres et 4 à 8 sols, selon le change.

La livre valait 20 sols.

Jusqu'ici la chose est assez simple.

La difficulté commence lorsqu'il s'agit de savoir combien, depuis le XVIe siècle, l'or a perdu de sa puissance d'achat.

En d'autres termes : un tableau a été payé 100 ducats d'or ; que faudrait-il payer aujourd'hui à un peintre pour lui donner une somme équivalente ?

Les économistes sont très loin d'être d'accord.

Les uns disent qu'il faudrait multiplier le ducat par six, les autres pensent que le multiple de cinq suffit, et d'autres enfin se contentent du multiple de trois.

Autrement dit ce tableau de 100 ducats rapporterait à présent au peintre 6.900 fr. ou 5.750 fr. ou 3.450 fr., selon l'estimation qu'on fait de la décroissance du pouvoir de l'or depuis le XVIe siècle.

Non seulement les économistes diffèrent sur cette décroissance depuis quatre siècles, mais ils ne sont même pas d'accord sur la même question pour le XIXe siècle.

Quelle puissance d'achat avait un napoléon d'or de 20 francs frappé en 1805 par rapport à une pièce d'or de 20 francs frappée en 1900 ?

Je n'ai pas creusé la question ; ce n'est pas mon affaire, mais elle m'a préoccupé par moments.

Ainsi étant de loisir à Venise, je me suis amusé à comparer les prix payés à Lotto aux prix actuels.

Je n'ai pas besoin de dire que certaines choses ont augmenté, que d'autres ont diminué de valeur et que quelques-unes ont peu varié ; tout le monde peut faire de semblables constatations, mais en bloc, je suis arrivé à ce résultat qu'un peintre qui consentirait à vivre à présent à Venise comme Lotto y vivait, dépenserait à peine trois fois plus que lui.

Ce qui a changé surtout ce sont les habitudes.

Maintenant que chacun en pense ce qu'il voudra ; pour ne pas embrouiller les choses, je donnerai les prix en ducats, livres et sols, comme c'est marqué dans la comptabilité de Lotto.

III

LOTTO ne voyant plus venir à lui les acheteurs, va les chercher.

Il part toujours de ce principe.

Avant tout il faut trouver le client, on s'arrangera après pour le prix.

S'il a la chance d'obtenir la commande

d'un portrait, il le commence sans parler d'argent, mais sur son registre il note ce qu'il pourra en demander.

Les prix varient selon les personnes et les circonstances.

Il a un prix fort, un prix d'ami et un prix de bon ami.

Seulement, quelle que soit la catégorie, les prix sont toujours forcés de vingt à cinquante pour cent, car Lotto connaît son monde. Il sait que bien rarement il sera payé de suite et plus rarement encore, on réglera entièrement en numéraire.

L'usage de majorer le prix est encore assez général en Italie dans quelques commerces ; les étrangers en font souvent la remarque, oubliant que chez eux il en est de même. En France, par exemple, aux halles, au marché aux chevaux, chez les marchands de curiosité, l'acheteur sait bien qu'il faut marchander.

J'ai demandé à des négociants sérieux pourquoi le prix fixe avait tant de peine à s'acclimater en Italie ; ils m'ont répondu qu'on y arrive peu à peu, mais qu'il est difficile de changer les habitudes. Du reste, ont-ils ajouté, la majoration n'a pas de bien grands inconvénients : le client la connaît ; il fait, sur la demande, un rabais ; le vendeur de son côté accorde une concession ; chacun fait un pas et on finit par se rencontrer et conclure ; il y a plus, m'a dit un négociant en antiquités, commerçant très avisé : le marchandage facilite les affaires, car le client est secrètement flatté d'avoir obtenu un rabais, se figurant que c'est le résultat de son habileté.

Lorsque Lotto avait terminé un portrait il tâchait d'obtenir un acompte de quelques ducats ; au moment où il sentait qu'il n'y avait plus d'argent à tirer de son client, il lui demandait du vin, de l'huile, des victuailles, des pièces d'étoffes, des livres.

Il estimait le tout en ducats et portait la somme au débit ou au crédit du client.

Voici entre beaucoup d'autres un exemple de ce genre d'opération.

Mattio, un Candiote établi marchand de vin à Venise, lui commande en 1546, son portrait en buste. C'est un homme vaniteux ; il exige que ses vêtements soient peints en bleu, la couleur à la mode chez les patriciens.

Le bleu d'outremer, *azzuro oltramarino*, a fait constamment en Italie l'objet de discussions entre le peintre et le client ; la couleur était d'un prix très élevé, puisqu'elle se payait au poids de l'or.

Aussi dans les contrats passés entre les peintres et les dispensateurs des commandes, on avait soin de spécifier que le client aurait à payer le bleu en plus du prix de la peinture ; il existe des contrats des XVe et XVIe siècles très nets à cet égard.

Dans la coutume on a continué à nommer le bleu *azzuro oltramarino*, même lorsque cette couleur ne venait plus des pays d'outre-mer, mais les peintres, qui étaient compétents, savaient qu'il existait des fabriques de bleu sur le continent ; ils connaissaient l'*azzuro della Magna*, d'Allemagne et l'*azzuro deg' Jesuati*.

Ce dernier produit était fabriqué dans le couvent des pères Jésuates, peintres verriers, établis hors les murs de Florence ; l'Ordre avait été fondé à Sienne en 1367.

En 1459, Benozzo Gozzoli commençait dans le palais Médicis à Florence, depuis palais Riccardi, la somptueuse chapelle avec le défilé des rois-mages ; il écrivit à Pierre de Médicis de lui envoyer de l'*azzuro deg' Jesuati*.

En 1508, Michel Ange, huit jours après avoir entrepris le *Jugement dernier* à la Sixtine, écrit :

« Au Révérend père en Jésus-Christ,
« frère Jacopo, jésuate à Florence.

« Frère Jacopo,

« Ayant à faire peindre ici certaines « choses ou bien à peindre moi-même, il « m'arrive de vous en donner avis parce « qu'il m'est nécessaire d'avoir une certaine « quantité de bel azur ; et si vous pouviez « m'en livrer à présent, cela me serait bien « commode. Pour cela veuillez envoyer « ici à vos frères, la quantité que vous « avez ; qu'il soit beau ; et je vous promets « d'y mettre le juste prix. Et avant que je « prenne livraison de cet azur, je vous « ferai payer ici ou là-bas, où vous voudrez.

« Votre Michelange,
« sculpteur à Rome.

« Ce treize de mai 1508. »

Lotto explique donc à Mattio que le bleu est très cher et suivant l'usage il est payé d'avance au peintre ; on ne fera aucun prix pour le portrait mais le Candiote devra donner de suite trois ducats pour cette couleur ; ce qui fut fait. Lotto inscrit sur son registre la recette de trois ducats ; il estime en plus le portrait à vingt ducats.

Le portrait est promptement livré, mais le marchand de vin se fait tirer l'oreille pour le paiement.

Après trois ans de négociations, Lotto a touché : huit ducats et de plus du vin et du fromage pour un ducat ½, soit neuf ducats ½ au lieu de vingt.

Lotto ne se plaint pas, il recommence de plus belle toujours à peu près dans les mêmes conditions.

Une fois seulement il note un mécontentement et encore en termes très modérés.

Son goût pour les déplacements l'avait conduit à Ancône : il se mit en relations avec le neveu du pape, gouverneur de la Marche, et lui proposa de faire son portrait, celui de son fils, celui du vice-régent et celui du *maestro di casa*, majordome de Son Excellence.

Lotto estime les portraits, selon l'importance des personnages : les deux premiers 40 ducats chacun, le troisième 30 ducats, le quatrième 10 ducats seulement.

De plus, sans doute pour gagner la faveur du vice-régent, il lui cède un tableau représentant saint Jérôme.

Quelle désillusion au règlement des comptes !

Pour les portraits du gouverneur, de son fils et du vice-régent, rien, *e non me ha dato mai alcuna cosa ne favore alcuna :* Il ne m'a rien donné, même fait aucune faveur !

Pour le reste il touche 13 ducats, alors qu'il en avait espéré 120 et même plus « per la ingeniosa impresa de inventione, » en raison de l'ingénieuse composition.

Lotto a peint d'excellents portraits, il en est qui s'approchent sensiblement de certains de Titien ; les musées sont là pour en témoigner ; mais il lui est arrivé, comme à tous les peintres, de ne pas satisfaire les clients, et d'essuyer des refus.

En ce cas il en recommençait un autre sans la moindre difficulté, seulement il gardait avec soin la première peinture et cherchait à en tirer parti.

Une fois, et le cas n'est pas unique, un joaillier refuse son effigie ; Lotto la reprend, habille le joaillier en moine, lui entoure la tête d'un nimbe et vend le tableau à un couvent.

Comme les autres peintres de son temps et même du siècle précédent, il se moquait des anathèmes lancés par Savonarole du haut de la chaire de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur à Florence, contre ceux

qui représentaient les saints sous la figure d'un contemporain.

A Florence même Savonarole ne fut pas écouté.

Un peintre d'une grande distinction, Bartolomeo (1475-1517), élève de Cosimo Rosselli, prit parti pour Savonarole et se fit dominicain ; ce qui ne l'empêcha pas, après le supplice du fougueux prédicateur, de peindre son portrait ; seulement il lui fit une large blessure dans le crâne ; lui donna le nimbe et le baptisa saint Pierre de Vérone mort lapidé.

Ce portrait étonnant de force et de vérité a fixé le type de Savonarole ; il est à Florence à la galerie de l'Académie.

Lorenzo Lotto. — La Madone, l'Enfant Jésus et deux Saints. Galerie nationale, Rome. (Phot. Alinari.)

Plus tard, saint Charles Borromée ne réussit pas davantage dans ses exhortations ayant le même but.

Non seulement Lotto convertissait en saints les portraits refusés, mais pour n'avoir pas à reprendre sa peinture, il prit l'habitude de faire les portraits de sa clientèle religieuse et commerçante, avec le costume et les attributs du saint patron de son modèle; d'abord le client pouvait être flatté et en cas de refus, le placement de la peinture était rendu plus facile.

IV

MALGRÉ toutes ses combinaisons, sa souplesse, sa diplomatie, le pauvre Lotto ne parvenait pas à joindre les deux bouts.

Pour se procurer de l'argent il fut obligé de se livrer à une lamentable série d'opérations financières ; il marchait d'échec en échec, mais ne se décourageait pas; du reste tout ce qu'il a fait était légal et honnête.

Il emprunte sur billets, fait des renouvellements, se procure l'endos d'un ami et finalement emprunte à Pierre pour payer le billet souscrit à Paul.

Il vend ses meubles et même son lit.

C'est un client assidu du Mont de Piété de Venise ; l'établissement ne prêtait que pour six mois et n'accordait pas à la même personne de renouvellement à l'échéance. Lotto, qui ne pouvait relever son dépôt, était obligé de trouver quelqu'un pour prendre le gage à son compte. Tout cela coûtait des commissions et des intérêts qui ruinaient notre peintre.

Que n'a-t-il pas fait pour réaliser ses tableaux invendus !

Une fois il loue à un marchand de drap une arcade pour exposer ses peintures ; au bout de deux mois, rien n'est vendu ; le drapier le somme de s'en aller, mais Lotto ne peut pas payer la location en argent ; et s'arrange avec le drapier en lui abandonnant deux tableaux.

Une autre fois il réunit quatre peintures.

La Madone aux anges : 25 ducats.

Saint Jean-Baptiste conférant le baptême à Jésus-Christ : 20 ducats.

Suzanne au bain surprise par les vieillards : 15 ducats.

Apollon au Parnasse : 20 ducats.

Il y en avait pour tous les goûts.

Il en fait une *mostra*, exposition, et les expédie successivement à Trévise, à Rome où il avait des relations et en Sicile.

Rien ne se vend ; il en est pour ses frais d'emballage, de transport et de *mostra !*

Une autre fois il imagine une loterie.

Il rassemble ce qui lui reste de tableaux, loue une belle boutique dans un beau quartier de Venise, prend un employé, confectionne pour 400 ducats d'or de billets et attend.

Au bout de trois mois, il n'avait placé que 39 ducats de billets.

Il renonce à sa loterie, rembourse les billets placés, paie son commis et le loyer et tente d'autres entreprises.

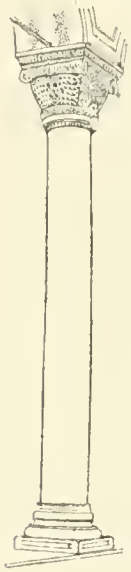
Lotto était amateur de médailles et de camées antiques. Il possédait : une médaille avec un enfant en demi-relief, quatre camées à têtes de femmes, douze agathes orientales avec les signes célestes et une cornaline avec une grue s'envolant : elle avait un *giogo*, joug, dans les pattes et un caducée dans le bec; selon le peintre c'étaient les emblèmes de la vie active et de la vie contemplative !

Lorenzo tenait beaucoup à ces objets, il en était fier et ne s'en séparait que le cœur gros, il le fallut cependant. Il les met au Mont de Piété, les donne en gages à des banquiers, les expose au Ghetto, les envoie à Rome, les met en montre chez tous les joailliers de sa connaissance; rien n'y fait, il ne parvient pas à s'en débarrasser. Peut-être qu'à ce moment Venise, qui n'a jamais été très éprise de l'art antique, n'avait-elle pas encore le goût des médailles, ou bien Lotto les prisait-il à un prix trop élevé ?

(A suivre.) GERSPACH.

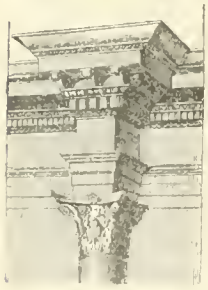
L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

Colonnes. — La colonne, nous l'avons dit, n'intervint plus que guère comme support d'arcades secondaires dans les claires-voies.



Les Grecs qui, dans l'antiquité, avaient fixé la forme des *ordres*, rejettent maintenant à l'arrière-plan ces ordres gâtés par les Romains et cessent d'en faire leurs supports de premier ordre.

Répudiant les entablements inutiles que l'art romain, art d'imitation, intercalait entre le chapiteau et la naissance de l'arc, l'architecte byzantin porte sur l'encorbellement du tailloir le sommier de l'arc. De cette disposition résulte une adaptation nouvelle du chapiteau (2). Le tailloir devient un élément de construction, nécessairement plus évasé; néanmoins il présente encore une assiette insuffisante; de plus cette assiette est carrée, tandis que la retombée combinée de deux arcades est parfois barlongue. Le tailloir, devenu un membre distinct, se transforme en un *abaque*, approprié au nouveau besoin.



On commença par utiliser à cet effet un tronçon d'entablement. L'entablement avait été, dans les basiliques païennes, soulagé par des décharges bandées au-dessus de l'entre-colonnement ; celles-ci ayant rendu inutile la partie de l'entablement qu'elles couvraient, on supprima la partie intermédiaire, n'en maintenant qu'un tronçon sous la retombée des décharges. Ce tronçon dessinait une forme d'ensemble

Chapiteau byzantin de l'église Saint-Vital à Ravenne.

comprise dans un tronc de pyramide quadrangulaire renversée : cette dernière forme finit par prévaloir et donna lieu à ces abaques étranges, qui ont l'air d'un second

Chapiteau latin.

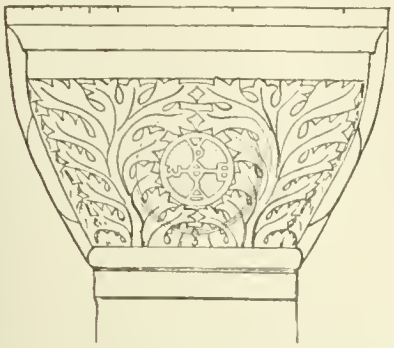
chapiteau posé au-dessus du premier. Peut-être cette corbeille massive, qui se couvrit de sculptures méplates serrées, fut-elle empruntée aux Persans Sassanides. Cette forme se remarque de bonne heure à Ravenne (1).

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92.

2. V. L. Magne, *Congrès des sociétés savantes à la Sorbonne en 1897.*

1. Selon M. de Rossi, cette forme n'est pas d'invention byzantine ; on en trouve des exemples à Ravenne

Le chapiteau byzantin typique est celui du genre cubique, en forme de tronc de



Chapiteau de Sainte-Sophie a Constantinople.

pyramide renversée, ornée sur les faces de sculptures méplates, tel que nous le rencontrons à Sainte Sophie de Constantinople aussi bien qu'à Ravenne. Le décor consiste en feuilles d'acanthe, auxquelles se mêlent des symboles chrétiens. L'acanthe est épineuse, fortement stylisée, ramifiée, souvent entrelacée ; parfois le décor est formé d'enroulements de tiges, inscrivant des feuilles et tapissant les surfaces. La feuille d'acanthe finit par faire place à celle de vigne.

A côté de ce type se place le chapiteau à corbeille dérivé du chapiteau latin corinthien ou composite, qui présente des feuilles d'acanthe étagées, non plus enroulées comme dans l'antiquité, mais avec

Mosaïque de l'église Saint-Vital à Ravenne.

retour oblique de la feuille (Saint-Marc de Venise). Sur la corbeille corinthienne les feuilles d'acanthe sont comme collées et indépendantes. Ici au contraire la forme de la corbeille s'accuse à la surface, et celle-ci est creusée de manière à renfoncer le champ sur lequel se détache l'ornement

dès le IVe siècle, surtout au VIe. Les architectes qui bâtissaient des églises avec les débris des temples païens, trouvaient dans l'abaque un nouveau membre architectural, leur permettant de racheter le défaut des hauteurs inégales des colonnes qu'ils réemployaient. (V. *Bull. archéol. du Comité des travaux hist.*, 1893, I, p. 9.)

végétal, en relief méplat. La forme générale est à la surface, non plus derrière le décor [1].

Quelquefois apparaît la vraie corbeille ornée de treillis rappelant l'osier ; et la double volute est remplacée par l'aigle, la colombe, etc.

A Ravenne on rencontre aussi la forme sphérico-cubique, d'où dérive le chapiteau godronné, aux huit renflements tapissés de rinceaux entrelacés, qu'on voit à Saint-Vital ainsi qu'à Saint-Marc de Venise. Peut-être faut-il voir ici la fusion avec le type scandinave, dérivé du poteau de bois, qui est caractéristique du style lombard.

LA DÉCORATION BYZANTINE.

La décoration des édifices byzantins, comme celle des basiliques latines, s'attache aux murs intérieurs, négligeant le dehors.

Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf.

On dirait que dans les premiers siècles les chrétiens gardent quelque chose des habitudes des habitants des catacombes, pour qui le sanctuaire n'avait pas d'extérieur.

A l'intérieur, le constructeur semble préoccupé d'éviter les saillies sur le nu des murs, afin de laisser le champ libre au décor qui les tapissera. Les murs ne forment guère que des cloisons de remplissage, affleurant intérieurement les piliers, de manière à offrir des parois continues très vastes, propres à recevoir des ornements plaqués.

Les moulures sont rares et sobres ; elles ont des profils anguleux où abonde le chanfrein. Les entablements se réduisent à des cordons de profil camard. Les profils saillants des Grecs font place à des bandeaux plats.

La sculpture ne se montre qu'en quelques

1. H. Rousseau, *Esquisse d'art monumental. — Art chrétien*, p. 66.

endroits, notamment aux chapiteaux. Elle est méplate ; ce n'est qu'un dessin champlevé, qui ne s'inspire pas directement de la nature. Les feuillages, tout conventionnels, s'étalent en tresses, en entrelacs, en rinceaux découpés sans modelé, se détachant du fond un peu à la manière des ajours de la marqueterie.

La ronde bosse et l'être vivant sont presque exclus du décor sculpté. Les images de piété elles-mêmes sont représentées en peinture plate. La décoration sculpturale semble en partie inspirée des monuments de l'antique Judée, parmi lesquels il faut peut-être comprendre, selon Viollet-le-Duc, le temple de Jérusalem (1). En tout cas on y retrouve maints motifs syriens.

Le décor, superficiel et lisse, existe pour lui-même et n'est plus subordonné à l'harmonie des lignes générales. Il consiste en plaquages de marbres multicolores, en fresques et surtout en mosaïques historiées.

Dans les mosaïques et la peinture le luxe des couleurs, la gravité des attitudes propre au caractère oriental, particulièrement aux Grecs, aux Syriens, aux Arméniens, produit un effet grandiose et puissamment décoratif. L'art byzantin a engendré une grande école de décoration, qui, dans la belle époque, laissa une impression de sérénité et de grandeur (2). Captif du formalisme traditionnel, il s'est immobilisé au point qu'à plusieurs siècles d'intervalle des œuvres peuvent se confondre ; mais en revanche il a sauvegardé les traditions iconographiques et les a, aux temps modernes, préservées des abus de la Renaissance. L'esprit de cet art se retrouve surtout dans les miniatures qui comblent une lacune de cinq siècles, durant lesquels les œuvres monumentales font défaut, entre les mosaïques de Ravenne et de Salonique d'une part, et celles de Venise et de l'Italie de l'autre (1).

1. Viollet-le-Duc, *Entretien sur l'architecture*, t. I, p. 220.

2. Bayet, *L'art byzantin*.

TYPES D'ÉDIFICES.

Monuments religieux. — Les églises byzantines offrent au point de vue du plan trois types principaux.

1° *La basilique couverte en charpente* (Δρομια) (2), semblable à la basilique latine d'Occident. C'est le type le plus ancien tant à Constantinople et en Asie qu'à Rome.

2° *La rotonde et l'octogone* (Κυκλοστιδη).

3° *La basilique en croix grecque avec coupole centrale sur pendentifs* (τρουλλωτα). Ce type devint général à Byzance à partir du VIe siècle.

En général, les basiliques byzantines se distinguent par l'usage d'un narthex fermé et par des absides rondes ou polygonales accompagnées de larges absidioles latérales ; la liturgie grecque exige la triple abside. Les nefs sont généralement accompagnées de tribunes, réservées aux femmes.

L'ensemble dessine un plan rectangulaire avec les absides faisant saillie à l'Est. La superstructure s'accuse par une coupole centrale entourée souvent des quatre autres. Les coupoles se multiplient ; à un certaine époque, on en compte jusqu'à treize.

L'église byzantine se divise en trois parties : le *narthex*, la nef ou le *naos* et le *béma* ou sanctuaire, séparé du naos par l'*iconostase*, cloison décorée de peintures à fond d'or représentant les images des Saints (3).

1. V. Kondakoff, *Étude sur l'art byzantin*.

2. La basilique couverte en berceau se nomme Κολυμβωτα et celle qui est couverte de voûtes pyramidales Θολωτα. (V. Texier, *ouv. cité*.)

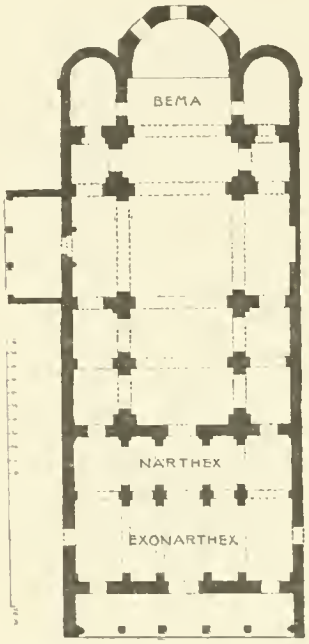
3. Les églises grecques ont gardé l'usage des clôtures imagées souvent très riches.

Le narthex est souvent doublé d'une galerie externe nommée *exonarthex*.

L'autel est comme chez les Latins surmonté du *ciborium*, mais celui-ci est couronné par une coupole.

On distingue trois époques : l'époque byzantine, l'époque macédonienne et l'époque grecque.

— *Ire époque* (époque *byzantine* proprement dite, du IVe au VIIIe siècle). C'est



Église de la Vierge d'or de Trébizonde.

l'époque de la formation du type nouveau sous l'action des influences extérieures ; le type byzantin se développe et atteint son apogée sous Justinien. Constantinople garde quelques églises attribuées au Ve siècle, notamment celles de Saint-Jean Stuudius (Mir-Akhir-Djami), bâtie en 436 (1) sur plan carré, précédé d'un narthex et divisé en trois nefs avec tribune ; et Saint-Théodore de Thyrone, fort remaniée comme la précédente et convertie en mosquée (Kilissé-Djami), aux murs de briques et de pierres alternées.

A l'origine, on rencontre des basiliques à longues nefs couvertes en charpente, comme la vaste église à cinq nefs de Saint-Démétrius à Thessalonique, remontant selon Texier au Ve siècle. Elle offre un atrium, des arcades sur colonnes interrompues par des piliers, et des tribunes à l'instar de l'église de Tina dans l'île de Tenos (Archipel). Ces tribunes font retour devant la façade occidentale. Parfois, comme à Tenos, les berceaux extradossés couvrant les nefs s'accentuent en façade par une série de couronnements en arc de cercle.

La Sainte-Sophie construite par Constantin était une basilique couverte de berceaux, et c'est encore le cas de la basilique d'Hiérapolis. Celle de Sardes est voûtée d'arêtes, Saint-Jean de Constantinople appartient aussi, comme nous l'avons dit, au type basilical ; il en est de même de l'église de Karyès (Athos) (1).

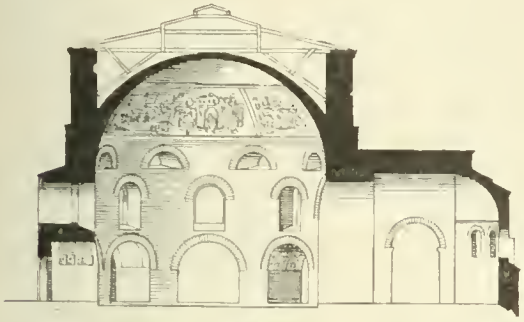
Ailleurs se constitua le type à *coupole*. On attribue au Ve siècle la rotonde de Saint-Georges de Salonique, visiblement imitée du Panthéon romain. Sept absides sont ménagées aux dépens de la masse du mur, qui forme un tambour de 24 mètres de diamètre. L'abside a 20 mètres de profondeur ; la coupole, hémisphérique, est percée à sa base de huit fenêtres en demi-lune.

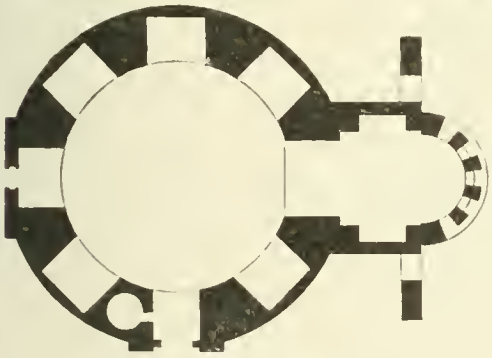
Bientôt se dessine le plan en croix grecque inscrit dans un carré ; l'église offre une masse carrée couverte en terrasse, et couronnée d'une coupole. Le dôme, unique est déprimé et percé à la base de nombreuses pénétrations en lunettes ; il est couvert de tuiles ou de plomb doré ; il porte sur le carré central à l'aide de pendentifs. Un narthex précède les nefs. Les baies des

1. B. G. Millet, dans l'*Histoire de l'art* de A. Michel, p. 137.

1. V. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. II, p. 42.

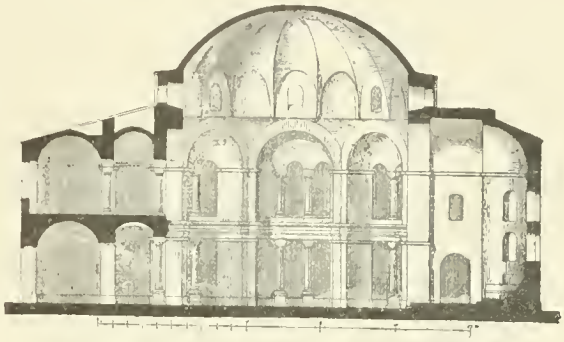
portes sont rectangulaires, à encadrement mouluré. Les bas-côtés sont surmontés de tribunes. Les corniches sont en pierre moulurée ou en briques, en crémaillère. Les absides sont triples, en rangées. La coupole porte à l'intérieur sur des piliers. A ce type appartient Sainte-Sophie de Salonique (VIe siècle).





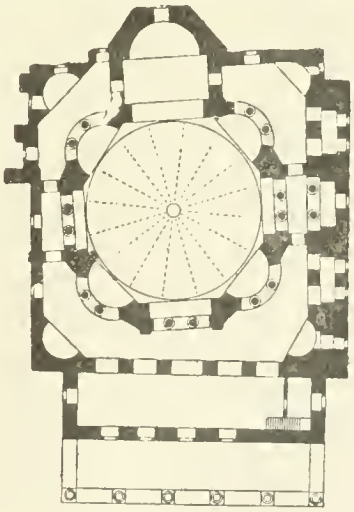
Saint-Georges de Salonique.

L'église des Saints-Serge et Bacchus, qui constitue une « petite Sainte-Sophie», est le prototype du grand œuvre de Justinien; elle est due à cet empereur lui-même. Quadrangulaire à l'extérieur, son plan, curieusement irrégulier, mesure 33 mètres sur 30; il est à l'intérieur octogonal comme Saint-Vital de Ravenne, avec galeries d'étages; entre les deux étages règne un entablement classique richement décoré et portant l'inscription dédicatoire de Justinien. L'octogone offre quatre pans plats percés d'arcades, et quatre autres munis d'absidioles ou niches butant la coupole, également ajourée d'arcades. Quatre travées carrées dessinent les bras d'une croix grecque ; l'un des bras s'allonge pour former le chœur ; celui-ci est accosté de deux absidioles. Sous les arcades et sous l'entablement, à chaque étage, les travées sont partagées en trois par des colonnettes.



Église des Saints-Serge et Bacchus (coupe longitudinale).

Le tambour est octogone ; la coupole est surbaissée et à côtes saillantes, ce qui a permis de la faire reposer sans l'aide de pendentifs sur les dernières assises du tambour. Un collatéral à étage entoure la coupole et s'inscrit dans l'enceinte carrée [1].



Eglise des Saints-Serge et Bacchus, — Plan.

Après Saint-Serge vient Sainte-Sophie, le chef-d'œuvre que nous décrirons plus loin. Après Sainte-Sophie s'élève Saint-

1. M. Choisy, *Ouvr. cité.*

Irène, construite par Justinien et restaurée au VIIIe siècle. De forme basilicale allongée, elle offre une coupole surbaissée sur un tambour rond.

L'église des Saints-Apôtres de Thessalonique est attribuée au VIIe siècle par Texier. Celle de Saint-Hélie, de la même ville, présente le plan trifolié.

Un type bien caractérisé de l'église Justinienne, à part des nefs très allongées, est celle de la Sainte-Vierge à la tête d'or, de Trébizonde (Chrysokephalè), dont l'époque reste indéterminée.

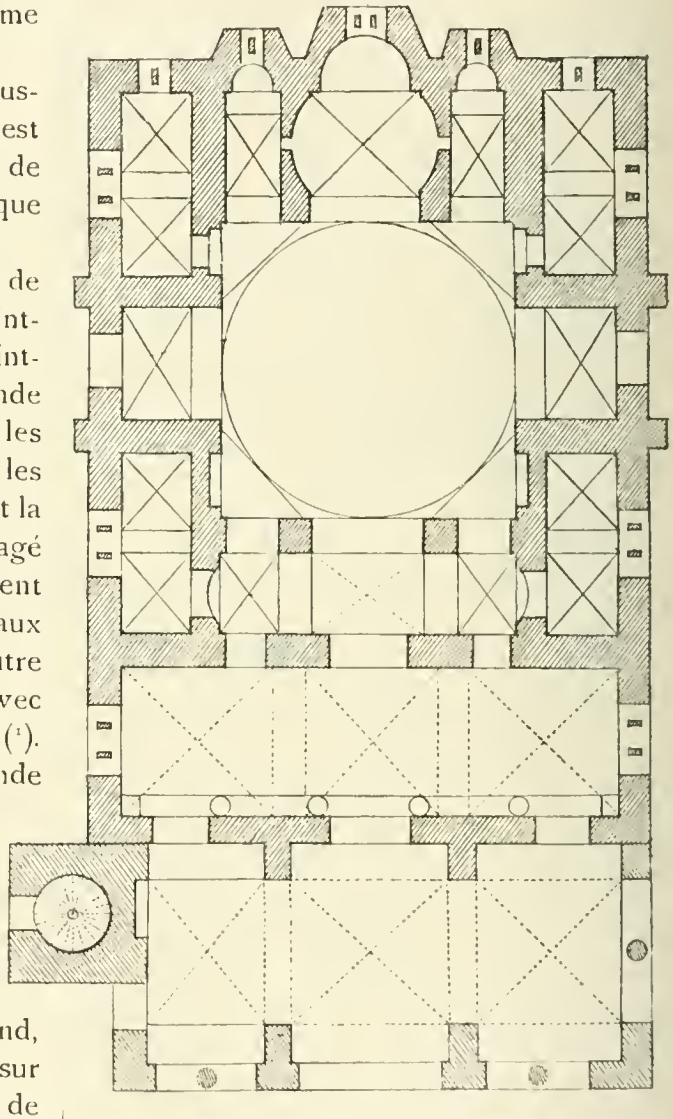
Il en est de même de Saint-Eugène, de Sainte-Sophie, de Moum-Hassé et de Saint-Basile à Trébizonde ainsi que de Saint-Nicolas de Myre. Les églises de Trébizonde sont élevées sur le même plan que les Saints-Apôtres de Salonique. Entre les quatre colonnes ou piliers qui supportent la coupole et les murs intérieurs, est ménagé l'intervalle nécessaire à l'amortissement des poussées. Aux quatre arcs doubleaux s'attachent quatre berceaux qui vont d'autre part s'attacher aux murs. La coupole avec ces berceaux dessine une croix grecque (1). Sur la branche orientale s'ouvre la grande abside, flanquée de deux autres ; au mur occidental est adossé le narthex.

Finalement les Byzantins se sont trouvés embarrassés de porter leurs coupoles; ils ont cessé d'établir entre elles et l'église une union intime, et quand, pour l'effet extérieur ils l'ont surélevée sur un tambour, ils ont perdu le sentiment de cette liaison. La coupole est alors devenue un accessoire (2).

1. Le système d'épaulement latéral que nous retrouverons à Sainte-Sophie de Constantinople a été employé avec diverses variantes à Myre, à Ancyre, à Éphèse, surtout à Nicée et à Sainte-Sophie de Salonique et surtout à Sainte-Irène. (V. G. Millet, *Histoire de l'art*, t. I, p. 144.)

2. V. Gabriel Millet, *Bulletin de la correspondance hellénique*, n°s XI-XII. ann. 1895.

IIe époque (*époque macédonienne*, du IXe au XIIe siècle) Cette période, qui s'étend plus particulièrement de la fin du IXe siècle au commencement du XIe, se distingue par une imitation plus fidèle des modèles antiques, par une prédominance de la décoration sur la structure, et par l'éclat et le luxe du décor.



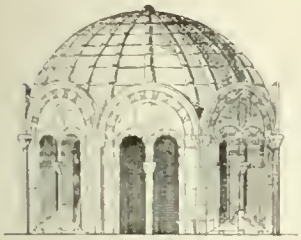
Plan terrier de l'église de Daphni.

Il ne reste malheureusement plus que le souvenir de deux grandes églises élevées alors à Constantinople, notamment de celle

des Saints-Apôtres (le temple d'or) bâtie par Basile Ier, couverte de cinq coupoles, et qui était une des merveilles de Byzance ; le principal spécimen est l'église de Saint-Luc à Daphni (1).

Saint-Marc de Venise, qui est comme une réplique des Saints-Apôtres, se rapporte à la même période.

Une innovation s'introduisit au IXe siècle : au lieu de faire reposer la coupole sur les grands arcs bandés entre les piliers, on les haussa sur un svelte tambour qui se projette sur le ciel. Le tambour, octogonal, s'ajoura de fenêtres géminées sur chaque face ; il devint une lanterne. Dès lors chez les constructeurs prévaut la préoccupation de l'aspect extérieur du monument, dont les lignes s'allègent et s'élancent et dont les fenêtres se multiplient et profilent à la base de la coupole leur contour en arc qui entame la base de la coupole.



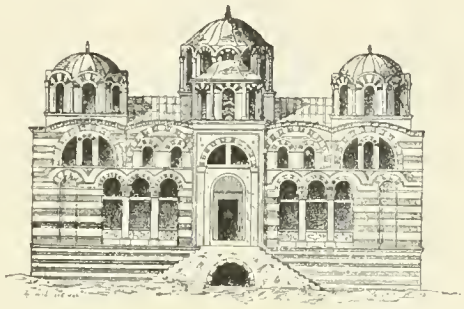
Coupole byzantine.

Au Xe siècle on multiplie les coupoles ; on en place sur la nef, sur les deux bras du transept, puis sur les quatre angles du carré, même sur le narthex et les bas-côtés ; au XIe, s'introduit le pendentif à trompe, ce qui ramène à l'emploi de huit supports pour la coupole centrale. Dans une série d'églises, on passe du carré à l'octogone par quatre trompes, et de l'octogone à la coupole ronde par huit pendentifs (2).

Les absides deviennent polygonales. On voit apparaître des fenêtres géminées ou à triplet. Les voûtes sont divisées en zones horizontales décorées de peintures. Les épais piliers sont remplacés par des colonnes. Les murs sont décorés d'assises alternatives de brique ou de pierre. L'intérieur éclate d'une richesse extrême due aux mosaïques des voûtes, aux marbres revêtant les murs, aux pavements polychromes, aux clôtures finement ajourées.

1. V. Kondakof, *Histoire de l'art byzantin*. — G. Millet, *Le Monastère de Daphni*. Paris, Leroux. — E. Roulin, *Revue de l'art chrétien*, 1903, p. 188.

2. Ex. : Saint-Luc en Phocide, Daphni (vers 1100), Saint-Nicodème d'Athènes (avant 1044).



Theotocos à Constantinople. — Façade.

Theotocos (1). — Coupe longitudinale.

L'église de la Mère de Dieu, la *Theotocos*, à Constantinople, date du Xe siècle ; elle est précédée de deux vastes narthex surmontés de nombreuses petites coupoles. Ses murs et ses baies sont décorés d'assises et de claveaux de pierre entremêlés de briques. Celle de Saint-André est du même type ; l'abside est pentagonale. Celle du Pantocrator fut élevée en 1124; celle de la Panmacharistos fut fondée au XIIe siècle. L'église du Christ (Kadrié Djami), fondée par Justinien, fut reconstruite à la fin du XIe siècle ; précédée d'un double narthex, bâtie sur plan carré, sa coupole à côtes

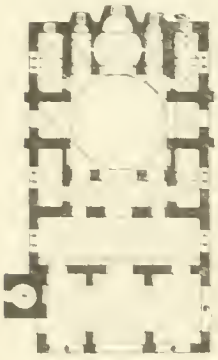
1. V. Gailhabaud. *Monuments anciens et modernes*.

porte sur un tambour ; elle a un chœur circulaire en saillie sur la façade orientale. Sa riche décoration date du XIVe siècle (1). Entièrement restaurée, elle étale de superbes mosaïques historiques.

L'église de Sainte-Sophie à Trébizonde, élevée vers 1200, est du type justinien, et son dallage offre le plus beau spécimen des marqueteries byzantines.

Églises d'Athènes (2). A Athènes, les églises sont petites, bâties en croix grecque, avec coupole surélevée sur la croisée construite en briques et sur des murs exécutés par assises alternatives de briques et de pierres. On a expliqué l'exiguïté de ces églises par la tradition de l'antiquité païenne, qui concevait un temple comme lieu de sacrifice plutôt que comme salle de réunion des fidèles.

La décoration extérieure est en mosaïque; les figures vivantes y abondent, et



Eglise de Daphni — Plan.

Église de Daphni. — Élévation.

les images des Saints recouvrent les voûtes et même les piliers. Un buste divin, bénissant et colossal, occupe ordinairement la partie culminante de la coupole.

L'église de Daphni, près d'Athènes (3), est le type du genre. Elle remonte au VIe siècle avec le monastère ; elle a été reconstruite au XIe siècle ; elle appartient au même type que celle de Saint-Luc de Phocide et que celle de Saint-Théodore de Misra. Son tambour ajouré pose par des trompes sur quatre doubleaux et sur huit piliers; elle offre à ses flancs des contreforts; elle est précédée d'un narthex, auquel on a ajouté un porche vers 1200. Les murs sont en grande partie formés d'assises de briques et de pierres de taille alternées.

Saint-Nicodème est du même type que l'église de Daphni. Il a été restauré en 1862 (1). L'église des *Saints-Apôtres* offre des raffinements particuliers dans le passage des voûtes du pourtour passant du carré au polygone. L'église de la *Panagia Lycodina* offre, avec celle de Daphni, un exemple de la transformation dans la construction des coupoles : les points d'appui sont de huit au lieu de quatre ; les pendentifs sont remplacés par des trompes, système qui fut imité par les Turcs.

IIIe époque (*Style grec*, 1202-1453).

Après la conquête vénitienne le style byzantin fut altéré par des mélanges d'architecture italienne. Il n'y eut plus qu'une coupole centrale ; les trois absides furent établies en prolongement des nefs et des bas-côtés. Les nefs furent abritées sous un toit dessinant en façade des frontons. Les tribunes des femmes disparurent ; le sexe prit place dans les bas-côtés ou le narthex, séparé par des barrières en bois. La fresque remplaça la mosaïque. Tel est le style qui se perpétua en Grèce après la conquête turque. A ce type se rapportent le catholicon, l'église de Kapnicarea et de Saint-Taxiarque d'Athènes (2).

1. V. L. Soul, [illegible], année 1[illegible]00.
2. V. Cte de Laborde, *Athènes aux XVe, XVIe, XVIIe siècles*, 2 vol. in-8°. Paris, 1854.
3. V. Millet, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1[illegible].

1. V. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*.
2. V. Gailhabaud, *ibid.*, t. II.

On cite comme type de cette époque, à laquelle se rapportent de nombreuses églises d'Athènes, Sainte-Sophie à Trébizonde, due à Alexis III Comnène, vers 1200.

Dalmatie. Istrie. Nous avons déjà cité la cathédrale de Spalato, qui n'est autre que le mausolée de Dioclétien ; dans la ville même de Salone, détruite en 639, on a trouvé les restes d'une basilique latine avec atrium, narthex et baptistères.

Catholicon d'Athènes (1).

La basilique de Parenzo (2), bâtie en 540, a des chapiteaux byzantins et un baptistère isolé, outre un clocher remarquable; celle de Grado, élevée en 570, avant le remaniement qu'elle a subi au XIe siècle, ressemblait aux édifices de Ravenne (3).

Arménie et *Géorgie.* Aux XIe et XIIe siècles, l'Arménie eut son style d'architecture, influencé par Byzance et la Perse.

Le plan arménien, dit M. Choisy, est une variante du plan grec du XIe siècle, inscrit dans un rectangle, à trois absides non apparentes. Les arcades sont en arcs brisés ; la coupole centrale est conique, ce qui a pour raison d'être la facilité de l'appareillage en pierre.

Parmi les monuments de ces pays citons la cathédrale d'Ani (1010) (1) et celles d'Usumlar, d'Echmiadzin et de Trébizonde.

L'art de bâtir est nul au Nord du Caucase, dans la région occupée jadis par les Mongols, comme dans le bassin inférieur de la Koura, peuplé par les Tartares. Mais en Arménie et en Géorgie, abondent les constructions intéressantes.

M. Mourier (2) divise l'architecture religieuse au Caucase en quatre périodes : 1° de l'introduction du christianisme au Xe siècle ; 2° du règne de Bagrat III à David le Réparateur ; 3° l'époque de la reine Thamar ; 4° du règne d'Alexandre (1413) jusqu'à nos jours. La première époque est toute byzantine. Le caractère arménio-géorgien se montre dans la seconde, la plus brillante.

L'édifice le plus remarquable est la petite cathédrale d'Ani. Une jolie et fière lanterne en tour ronde, surmontée d'un toit conique surmonte un vaisseau en croix grecque à trois absides. L'intérieur est décoré d'arcades aveugles sur colonnettes (3). La cathédrale de Koutaïs, commencée en 1003, est une église à trois nefs, décorées dans le goût arménien. Celle de Mokuri, relativement grande, surmontée d'une élégante lanterne, est divisée en cinq nefs, bâties en marbre blanc. Celle de Caben offre le type de la décoration caucasienne ; corniche égyptienne ; des tores en relief parcourent les façades, encadrant les baies, formant des arcs, se prolongeant en colonnettes, se recourbant capricieusement,

1. V. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, t. II.
2. V. Ch. Errard et Al. Gayet, *L'art Byzantin*. II. Parenzo.
3. C. Enlart, *ouv. cité*, p. 112.

1. V. Ch. Bayet, *L'art byzantin*, p. 281. V. J. Mourier. *L'art au Caucase*. Paris, 1896.
2. J. Mourier, *L'art au Caucase*, Paris, Maissonneuve, 1896.
3. Les millésimes 1049, 1059 se lisent sur l'édifice, mais paraissent rapportés sur un remaniement du XIIIe siècle.

bordant les arêtes verticales, contournant des dessins en forme de croix, des losanges, des entrelacs, se doublant autour des fenêtres, des bandes sculptées, etc. ; les chapiteaux sommaires se réduisent à une boule rappelant ceux des Indous. Le monastère de Ghelati offre à la fois les formes les plus pures, et l'ensemble le plus important du style local.

L'église la plus célèbre du XVe siècle est celle de Mtzkhet rebâtie en porphyre verdâtre sous le roi Alexandre. La décoration, riche jusqu'à l'excès, est compliquée ici de motifs végétaux.

Les églises de la Grèce de la dernière époque du moyen âge ont inspiré les édifices géorgiens ; ceux-ci se ressentent aussi des églises des premiers siècles en Syrie ; après les croisades, des influences occidentales pénètrent au Caucase, comme en Syrie. « Mais nulle part, dit M. Mourier, l'art chrétien n'a étouffé les éléments nationaux ; au contraire, après les avoir délivrés de la sujétion classique, il les a rappelés à la vie. »

Russie. C'est par Byzance que la culture de l'art s'introduisit en Russie. Wladimir-le-Grand, qui imposa à son peuple le christianisme, fut séduit par la splendeur des temples orthodoxes et appela des architectes grecs pour construire les premières églises en maçonnerie qui succédèrent aux temples en bois : l'église de la Dîmé, à Kief, et celle de Sainte-Sophie à Novgorod. Cette dernière est un édifice carré en plan, sauf la saillie de trois petites absides avec bas-côtés à tribunes et surmontée de cinq coupoles haussées sur des tambours cylindriques, celle du centre prédominant.

Sous Jaroslaf-le-Grand, fils de Wladimir, Kief eut sa Porte d'or et sa cathédrale de Sainte-Sophie, restée la reine des quatre cents églises de cette ville qu'admiraient les écrivains anciens.

A côté des grandes églises en pierre se maintenait, pour les petites églises, la construction en bois avec superstructure en forme de tente, ayant pour patrie Novgorod. La coupole russe devint pointue, s'effila en flèche ; sous l'influence orientale, elle devint renflée. De là la forme bulbeuse débordante, en *oignon*, qui prévalut comme on le voit actuellement à la vieille Sainte-Sophie de Novgorod, aux églises de l'Assomption et de l'Archange au Kremlin. On voit apparaître le diadème *(Kokoschnik)*, comme ornement et pour faciliter la construction du tambour servant de base à la coupole. Les pendentifs furent remplacés par des trompes, les pleins cintres firent place aux arcs brisés. Les nefs sont couvertes en berceaux extradossés apparents pardessus. Le style de Novgorod était dans tout son éclat au XVIe siècle.

Sainte-Sophie à Kief.

Le style du Nord, inspiré de la construction en bois, prévalut au XVIIe siècle [1]. L'église en pierre de Vassili-Blagennoi (XVIe siècle) à Moscou, porte le cachet septentrional. Le gouvernement russe dut intervenir pour prescrire « que le toit de l'église ne soit pas en tente » et de « bâtir l'église selon les règles... à cinq coupoles et non en tente » comme on lit sans cesse dans le règlement. A partir de cette époque, la forme de tente ne fut plus acceptée que pour les clochers ; car en Russie le clocher fit son apparition, et devint très important.

Les coupoles-flèches sur lanternes de Moscou, à tambours hauts comme les tours,

1. V. M. Nic. Kharousine, *Bulletins et mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1892, p. 84.

offrent parfois une allure tourmentée et fantastique, tordue et spiriforme, à godrons, imbriqués et à côtes de melon, et une vive polychromie extérieur dont la Vassili Blazenni ou Saint-Basile de Moscou offre un curieux exemple (XVIe siècle). L'art russe se compliqua d'autre part d'influences occidentales, depuis que le grand-duc André Georgievitch appela les architectes Lombards. Mais la première influence byzantine ne s'effaça point avant l'invasion néo-classique de l'Italie. Elle prévaut surtout dans le riche décor intérieur des églises.

Église de la Kurtea d'Argis (Roumanie).

Les églises de Roumanie sont du type des églises russes byzantines.

Égypte. Nous avons fait connaître les églises conventuelles de Sohag (IVe et Ve siècles), en Thébaïde, nommés le *Couvent blanc* et le *Couvent rouge ;* leur forme allongée nous les a fait classer parmi les basiliques latines. Toutefois leurs absides trichores les rattachent au style byzantin, tandis que leurs coupoles sont établies sur des trompes d'angle selon le procédé persan. Les église coptes avaient en général des coupoles à trompe (1). Ce sont les restes les plus considérables de l'art chrétien primitif en Égypte, avec le couvent du désert de Nitrie (Saint-Macaire, Amba-Beschaï, Souriani, Baramores) attribués au VIe siècle (2).

Afrique. Le règne de Justinien a laissé en Afrique des ruines grandioses de constructions militaires ainsi que des édifices religieux d'un art inférieur. Ceux-ci ressemblent beaucoup plus à ceux de la Syrie et de l'Égypte qu'à ceux de Rome. La Tunisie avait des églises voûtées, et des absides isolées. Il faut citer en Algérie les basiliques de Tebessa, d'Orléansville et de Tipassa.

Tebessa, l'antique Theveste, possède les ruines d'un important monastère byzantin, qui remonterait à saint Augustin, et d'une basilique de l'époque constantinienne (1). La basilique à cinq nefs de Carthage date du règne de Justinien. Une inscription de 325, trouvée sur une petite église basilicale construite à Orléansville, est de nature peut-être à faire rechercher en Afrique même le prototype de la basilique chrétienne (2).

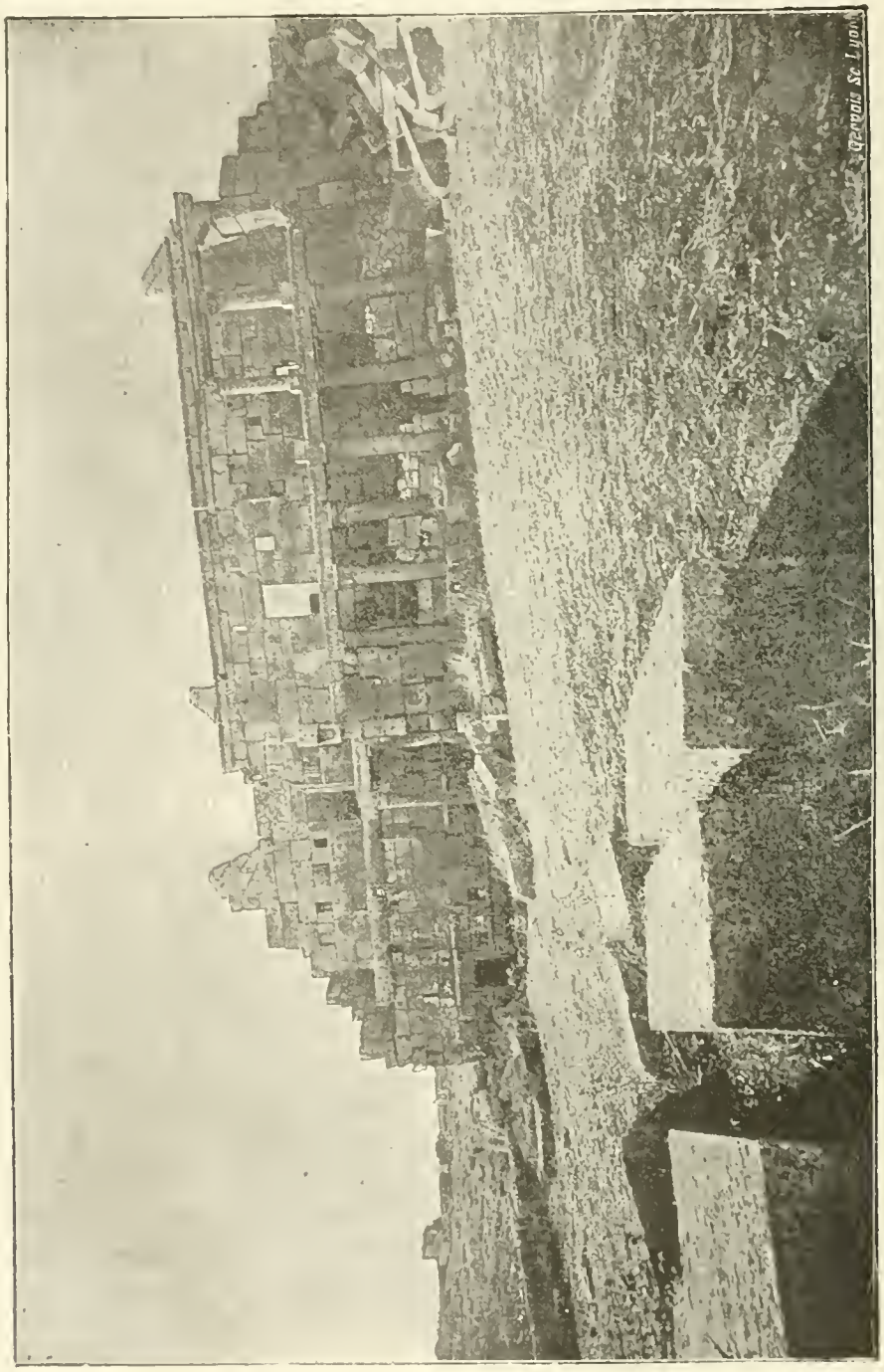
La Tunisie possède les basiliques de Haïdra, de Heitla, de Birmali et de Kef (3) ainsi que les restes d'une série de onze baptistères rappelant les rotondes de l'Asie-Mineure (4) Quatre reproduisent fidèlement le type classique de l'école byzantine.

Monuments civils.— Notre étude a principalement pour objet les monuments religieux, d'autant plus que c'est en eux que s'incarna l'art monumental. Toutefois les habitations byzantines ne manquent pas d'intérêt ni d'élégance, et les palais sont d'allure grandiose. Celui de Dioclétien à Spalato, le principal, renferme actuellement dans ses murs ruiné sune ville entière (5); il offrait un ensemble des plus imposants. Son plan nous est plus ou moins connu par un relevé dressé il y a un siècle par Adam et Cassas. Bâti par des architectes d'Orient, il est contenu dans une enceinte rectangulaire aveugle. Trois côtés de cette enceinte

1. V. G. Millet, dans *L'Histoire de l'art*, p. 141.
2. V. Ant. Michel, *L'Histoire de l'art*, p. 137.

1. V. A. Balle, *L'Architecture*, année 1893, p. 462.
2. V. W. R. Lethaby, *L'art du moyen âge.*
3. V. G. Gsell, *Les basiliques de Tunisie.*
4. V. Gauckler, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* Séance du 20 sept. 1904.
5. V. A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. I, p. 135.

étaient protégés par des tours à l'extérieur, et à l'intérieur, garnies de cellules adossées et précédés de portiques. Les milieux opposés des quatre côtés du rectangle étaient



Serjilla (Syrie). — Habitations vulgaires.

réunis par deux avenues en croix bordées de portiques. Les quatre angles étaient occupés par de vastes salles et des appartements de thermes, et un mausolée ayant la forme d'un magnifique octogone entouré de portiques extérieurs.

On n'est pas parvenu à faire une restitution du palais de Constantin à Byzance ; mais on sait qu'il contenait des salles basilicales, des rotondes et des octogones. Justin II, son neveu, éleva une nouvelle salle du trône en forme d'octogone à huit absides, et Théophile, au commencement du XIe siècle, une curieuse salle à trois absides nommée le Triconque.

Maison byzantine. — D'après une importante étude du général de Beylié [1], Constantin semble avoir transporté à Byzance la maison patricienne de Rome avec ses appartements rangés autour de l'atrium et du péristyle. Cette maison y côtoyait l'habitation du type oriental, qui s'était d'ailleurs transformée. Elle comprend encore une enceinte fermée, sans

Jéradi. — Restes de maisons syriennes.

autre ouverture que la porte; mais cette enceinte clôture une cour, au fond de laquelle se dresse un corps de logis à étages, avec façade décorée d'un portique. D'autres maisons dépourvues de cour alignent leur portique sur la façade à rue. C'est ce que montre fort la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, et le célèbre ivoire de Trèves. Il y a parfois une façade à portique surmonté d'une loggia, des étages en encorbellement, des fenêtres saillantes, des terrasses, etc. De là est venu l'usage des portiques bordant les maisons le long des rues de la plupart des villes méditerranéennes.

Dans les maisons ainsi dépourvues de cour centrale, la place d'honneur prit plus d'importance ; elle était souvent placée au premier étage, devenu déjà ce que les Italiens ont appelé le *piano nobile;* parfois elle est couverte d'une coupole, comme le montrent les miniatures de Skylitzes; cette salle est précédée d'un vaste vestibule semblable au narthex des églises. Constanti-

1. L. de Beylié, *Les anciennes maisons de Constantinople*, Paris, Leroux 1903.

noble possède encore environ 80 maisons de cet ancien type, mais presque toutes postérieures à la conquête.

Maison syrienne. — Les circonstances favorables à la conservation des édifices, permettent de voir encore en Syrie des habitations des premiers siècles auxquelles il ne manque pour ainsi dire que le toit. M. de Voguë en a relevé plusieurs. Une des plus remarquables est une maison du IIIe siècle à Umrah, la plus complète de l'Haouran.

Une cour de 10 mètres de côté, fermée en avant par un mur, bordée latéralement de petits appartements, précède le corps de logis principal contenant la salle d'honneur. Derrière celle-ci, un corridor sépare l'habitation des dépendances, comprenant notamment une curieuse écurie. Ses côtés sont percés de petites baies, au nombre de onze, au fond desquelles sont creusées les mangeoires ; ces *baies* donnent sur la salle centrale d'où l'on distribuait la nourriture (1). Un escalier extérieur donnait accès au logement des esclaves ; un escalier intérieur menait au gynécée. L'étage était supporté par des salles de pierre selon la méthode syrienne (2), soutenu par les murs et des arcades intermédiaires.

Les murs extérieurs sont entièrement aveugles ; mais les façades internes s'ouvrent par des portiques dignes d'un palais.

Les maisons les plus vulgaires sont construites en belles assises de pierre.

(A suivre.) L. Cloquet.

1. Nous en avons donné une reproduction d'après M. de Beylié dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 120.

2. V. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, fasc. VI. — V. P. Julien, *Sinaï et Syrie*, p. 215.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Vocation des Apôtres.

CE sujet, qu'il ne faut pas confondre avec la mission des Apôtres, ne paraît avoir été traité dans son ensemble par aucun artiste du moyen âge (2) ; mais, à propos de l'histoire de tel ou tel disciple de Jésus, on rencontre, çà et là, la scène de sa vocation.

C'est ainsi qu'à Bazas (XIVe siècle) (voir *fig. 31*), sur un tympan consacré à la

Fig. 30. — Chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Pons (XIIe siècle). Multiplication des pains. (Cliché de M. Gardino de Saint-Pons.)

vie et à la mort de S. Pierre, nous voyons le Christ debout sur le rivage, annonçant à cet Apôtre : « Désormais tu seras pêcheur d'hommes. » — C'est ainsi encore qu'à la cathédrale de Poitiers, sur un linteau (XIVe siècle), on a cru reconnaître la vocation de S. Thomas ; mais cette interprétation est douteuse, car il n'est pas établi que la scène représentée au tympan ait trait à l'histoire de cet Apôtre ; quant au linteau lui-même, il est certain que la figure centrale est celle de Jésus, et fort probable que les huit personnages qui l'environnent, debout, tenant des livres ou des banderoles, sont des disciples ; mais les gestes pourraient aussi bien se rapporter à un

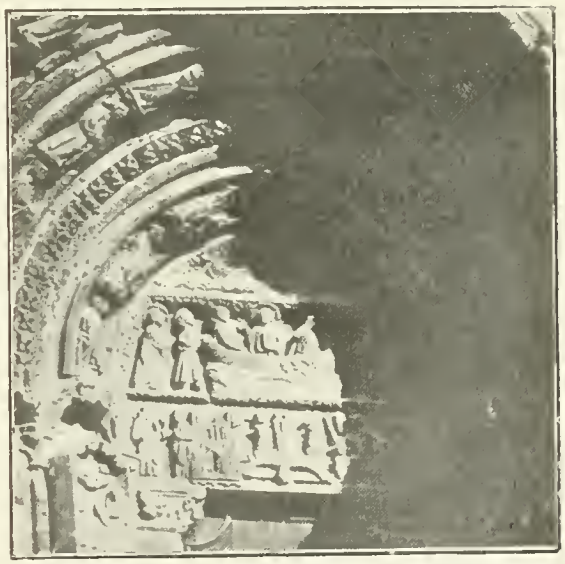


Fig. 31 — Tympan de la porte de droite de la cathédrale de Bazas, (XIVe siècle). Histoire de S. Pierre.

autre sujet : prédication du Christ ou mission donnée aux Apôtres.

Jésus et la Samaritaine.

CETTE scène, représentée deux fois sur les fresques des catacombes et assez souvent (1) sur les mosaïques des églises byzantines (2), ne paraît avoir décoré aucun

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, p. 32.

2. Au nouveau portail de la cathédrale de Metz, en style du XIVe siècle, un médaillon a été consacré à la représentation de cette scène.

1. Notamment au baptistère de Naples (Ve siècle), où la Samaritaine est figurée seule avec Jésus auprès du puits.

2. Les Byzantins choisissent, dans cet épisode, le mo-

de nos portails occidentaux. On a pensé cependant la reconnaître dans un des compartiments du tympan de Cahors : sans doute nous y voyons Jésus, désigné par son nimbe crucifère, assis et parlant à une femme debout, qui l'écoute. Mais les scènes de la vie et de la mort de S. Étienne, qui entourent le compartiment en question, ne semblent pas appeler particulièrement ici la représentation de l'épisode de la Samaritaine ; et d'ailleurs le puits de Jacob, accessoire essentiel du sujet, n'est pas figuré : il pourrait donc s'agir tout aussi bien de la femme adultère ou de celle à qui Jésus répondit : « Heureux celui qui entend la parole de Dieu, et qui la met en pratique! »

Pêche miraculeuse
Jésus marche sur les flots.

BIEN que ces deux épisodes de la vie du Christ soient chronologiquement séparés par l'intervalle d'une année environ, on nous permettra de les rapprocher ici, non tant à cause de l'analogie des situations, mais surtout parce que le seul monument où nous les reconnaissions avec certitude, la façade de Saint-Nicolas de Civrai (XIIe siècle), nous les montre côte à côte, sur trois chapiteaux du contrefort à droite de la porte principale (voir *fig. 32*).

Sur les deux premiers [1], voici deux barques dont la structure seule, à ne tenir même aucun compte de l'originalité du sujet, mériterait de retenir l'attention des archéologues : leur poupe et leur proue se relèvent en pointe ; un petit mât, très court, les surmonte, terminé par une sorte d'ornement triangulaire, malheureusement mutilé, dans lequel il semble difficile de reconnaître une voile ; en outre, deux pêcheurs rament et Jésus, debout, commande à deux autres de tirer les filets, qui émergent de l'onde, pleins à se rompre [1].

Sur le troisième chapiteau, deux barques aussi, où rament les Apôtres : l'une d'elles est furieusement secouée par un petit démon, qui personnifie la tempête ; tout à côté le Christ marche sur les eaux. — On retrouve ce démon des naufrages sur divers monuments jusqu'à la fin du moyen âge :

Fig. 32. — Église Saint-Nicolas de Civrai. Chapiteaux du portail. La Pêche miraculeuse et Jésus marchant sur les eaux.

le type le plus caractéristique nous en est offert par un tympan de porte (XIVe siècle) de la cathédrale de Worms, consacré à l'histoire de S. Nicolas ; nous croyons, en raison de sa singularité, pouvoir le publier ici, bien qu'il ne rentre pas directement dans notre sujet (voir *fig. 33*).

On doit rapprocher des sculptures de Civrai celles qui nous retracent la vie et la mort de S. Pierre, au tympan de la porte droite de Bazas (XIVe siècle) : nous y voyons Jésus debout dans la barque entre deux disciples qui semblent ramer (voir

ment où les Apôtres arrivent près de Jésus et s'étonnent de le voir converser avec une femme de Samarie.

1. Sur la fig. 32, on ne voit que la composition médiane en entier et l'extrémité de chacune des deux autres.

1. Un fragment de sarcophage antique, conservé à Spolète, montre une scène analogue : Jésus, assis à la proue, commande à quatre rameurs (dont un brisé) qui d'après les inscriptions et contrairement aux données du Nouveau Testament, sont les quatre évangélistes ; un phare, que l'on aperçoit au loin, accentue encore le caractère allégorique de cette composition. — A Civrai, au contraire, l'artiste a simplement suivi le texte évangélique.

fig. 31) : est-ce la pêche miraculeuse, ou plutôt la prédication de Jésus lorsque, pressé par la foule, il devait, pour instruire le peuple, se réfugier au milieu du lac ? — Au-dessus, près d'une barque qui paraît vide (peut-être par suite de mutilations), nage un homme à demi submergé par les flots : il est difficile de ne pas reconnaître en lui l'Apôtre marchant sur les eaux à l'appel de Jésus. Nous ne pensons pas que par cette barque vide auprès de Pierre, l'artiste ait entendu figurer l'Église ; cependant, à la même époque, sur la façade de Ratisbonne, nous trouvons une allégorie presque semblable : l'Apôtre seul dans une nef voguant sur les flots [1].

Fig. 33. — Ancienne cathédrale de Worms. Tympan de la porte de la « Taufkapelle » (autrefois chapelle de Saint-Nicolas, XIVe siècle). Légende de S. Nicolas.

Prédication de Jésus. — Paraboles.

CETTE partie doctrinale de la vie du Christ, qui tient naturellement dans l'Évangile la place principale, prête assez peu à l'art de l'imagier : il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'exprimer, en représentant des interlocuteurs, le sens de leurs discours et le charme qui se dégage de leurs récits. Aussi les artistes du moyen âge n'y ont-ils guère essayé : à peine trouve-t-on, au soubassement d'Amiens, un médaillon, où Jésus converse avec deux personnages vêtus de manteaux, et qu'on a intitulé : « Discussion du Christ avec les Pharisiens ». — Nous ne connaissons pas d'autre exemple de ce sujet sur une porte d'église; mais sur le célèbre autel d'argent de Pistoie (début du XIVe siècle), un des panneaux nous montre Jésus debout sur une éminence plantée d'arbres, prêchant une foule attentive : cette représentation du Sermon sur la montagne semble inspirée d'un ancien modèle byzantin, reproduit sur quelques portes de bronze du XIIe siècle. Les vantaux de Bénévent (voir *fig. 34*), nous en offrent un intéressant exemple, où nous voyons onze apôtres, assis en rangs serrés, écouter Jésus qui leur parle debout, tandis

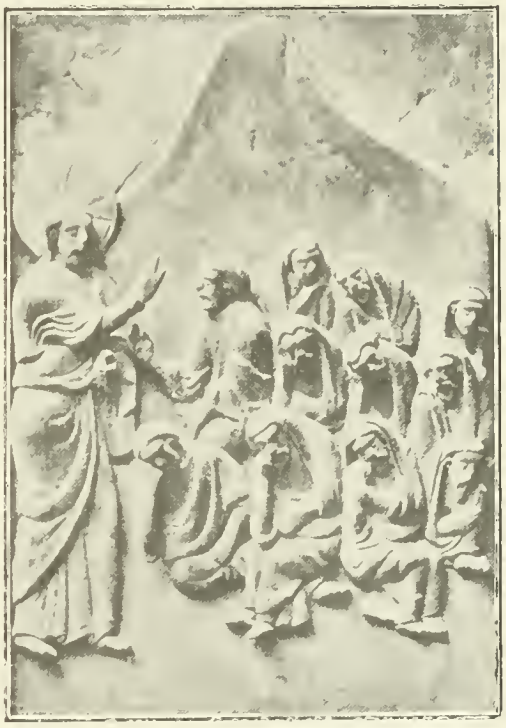


Fig. 34. — Plaque des vantaux de bronze de Bénévent (XIIe siècle). Le Sermon sur la montagne.

1. La pêche miraculeuse figure aussi sur quelques vantaux de bronze, notamment sur ceux de Ravello (1179), par Bariscanus de Trani

qu'à l'horizon se dresse la montagne qui donna son nom à la scène.

Mais il existait un autre moyen de traduire en pierre, de façon saisissante, la doctrine évangélique : c'était d'emprunter la forme même qu'avait employée le Christ et de représenter les paraboles en action : les chrétiens des catacombes, puis les moines de Byzance n'y avaient point manqué : dans leurs œuvres picturales, on rencontre sans cesse le Bon Pasteur, les Vierges prudentes et folles, plus rarement l'Enfant prodigue, le Semeur, les travailleurs de la vigne, les Noces du Père de famille, le Bon Samaritain, le Mauvais Riche, le Figuier stérile, etc.

Dans l'art du moyen âge, ces paraboles ont eu des fortunes bien diverses : tandis que la plupart d'entre elles continuaient à être figurées sur les verrières des cathédrales, les imagiers au contraire, surtout à partir de la fin du XIIe siècle, n'en conservaient dans leur répertoire que trois ou quatre : les Vierges sages et folles, le Mauvais Riche, parfois le Figuier stérile et l'Enfant prodigue. Les autres, notamment celle si touchante du Bon Pasteur, devaient attendre la Renaissance pour recouvrer droit de cité (1).

L'étude des paraboles ne se rattachant qu'indirectement à notre sujet, nous dirons seulement quelques mots de chacune d'elles.

I. *Vierges sages et Vierges folles.* — Le sujet des Vierges prudentes à qui l'Époux ouvre sa maison, et des Vierges folles à qui il en interdit l'entrée, paraît avoir été réservé, par les chrétiens des catacombes, pour l'ornementation des tombeaux des religieuses : c'est ainsi qu'une peinture du IVe siècle (1) montre deux fois les cinq Vierges sages : d'un côté debout et tenant leurs lampes, de l'autre attablées au banquet céleste où va s'asseoir auprès d'elles l'âme de la religieuse ensevelie ; quant aux Vierges folles, elles ne sont point représentées.

Ce même sujet était aussi admirablement approprié à la décoration des portes des églises, qui sont vraiment les maisons de Dieu, les demeures de l'Époux. En Occident, peu de sujets ont été plus souvent, et de façon plus diverse, reproduits sur les façades pendant toute la période médiévale.

Au XIIe siècle, nous le trouvons à la voussure de presque toutes les portes historiées du Poitou et de la Saintonge (2). L'Époux, figuré à mi-corps et souvent encadré d'une auréole, occupe le sommet de la voussure ; à sa droite est la porte de la maison, toute grande ouverte devant les Vierges sages qui se superposent, debout, sur les claveaux de ce côté, tenant avec précaution leurs lampes droites ; de l'autre côté, la porte est fermée d'un gros verrou, et la théorie des cinq Vierges folles porte, avec non moins de soin, les lampes consciencieusement renversées. L'Époux bénit parfois les Vierges prudentes (3), ou leur présente une couronne (4). Exceptionnellement, un texte gravé accompagne et explique la scène (5). — Au XIIe siècle encore,

1. Le Bon Pasteur se trouve cependant sur quelques chapiteaux grossièrement imités des sarcophages antiques par les sculpteurs auvergnats du XIIe siècle, à Brioude, Issoire, Volvic et Glaine-Montaigut, et le Bon Samaritain sur un chapiteau du cloître de Moissac. — Quant aux Noces du Père de famille, qu'on a cru reconnaître sur un linteau de l'église San Salvatore, à Lucques (XIIe siècle), cette interprétation paraît fort discutable ; — il en est de même de la parabole de la Vigne, que certains critiques veulent distinguer sur la porte du baptistère de Pise, sculptée vers la même époque par Antellami.

1. Au cimetière Ostrien.
2. Argenton-Château, Aulnay, Civrai, Fenioux, etc.
3. A Aulnay, Fenioux, etc.
4. A Argenton-Château.
5. A Argenton-Château : *Hic sunt prudentes quinque virgines adventum sponsi cum suis lampadibus exceptantes* (pour expectantes) *venientis — hic sunt quinque fatuæ*

à Bâle [1], le même sujet occupe le linteau de la porte nord de la cathédrale : c'est, à notre connaissance, le seul portail où la parabole soit mise en action, au lieu d'être représentée par des acteurs isolés, superposés ou alignés, selon le membre d'architecture qu'ils sont appelés à décorer.

Au XIIIe siècle en effet, les Vierges sages et folles abandonnent généralement la voussure pour prendre place aux pieds-droits des portes consacrées à la représentation du Jugement dernier [2]; le personnage de l'Époux disparaît alors, à moins qu'on ne veuille le reconnaître sous les traits du Souverain Juge du tympan ; les portes, ouverte et fermée, subsistent presque partout.

A l'âge suivant, nouveau déplacement : quelques Vierges s'attardent encore aux pieds-droits [3], mais la plupart élisent domicile aux ébrasements où, surtout dans l'école allemande [4], elles prennent une importance exceptionnelle [5]: les figures en ronde bosse des Vierges folles surtout étalent dans leur costume une magnificence que surpasseront à peine les somptueuses créations de Véronèse [6]. Les deux portes ont alors disparu, et le nombre des acteurs s'est modifié : près des Vierges sages, réduites parfois à trois ou quatre, se tient l'Époux ; ou peut-être le Prophète (Mahner) si l'on adopte les conclusions de la critique allemande ; près des folles est le Tentateur. Satan couronné, à l'air bonhomme et sardonique à la fois, qui regarde complaisamment ses victimes (voir *fig. 35*). — Exceptionnellement à cette époque, on retrouve la parabole sur quelques cordons de vous-

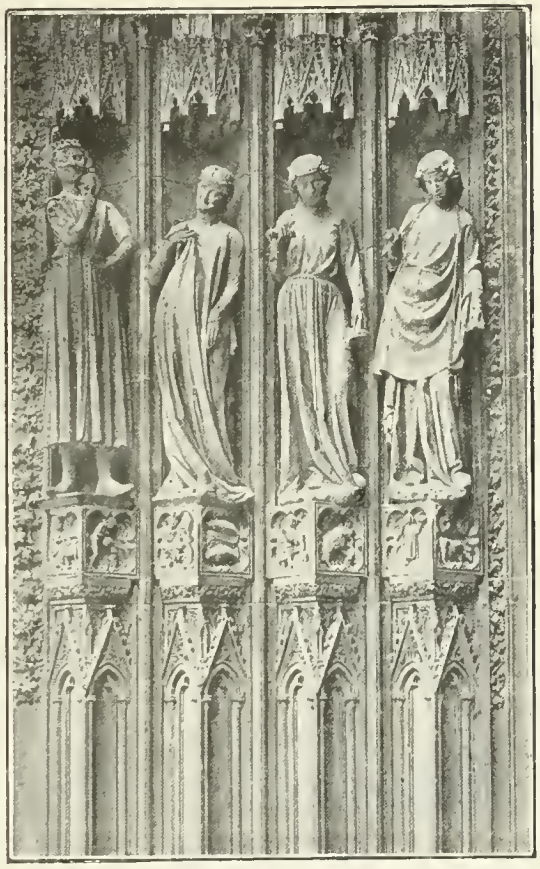


Fig. 35. — Cathédrale de Strasbourg. Ébrasement de la porte occidentale gauche. Le tentateur et les Vierges folles (au-dessous, signes et travaux des mois).

sure [1], mais les personnages n'y ont plus l'originalité ni la vie de ceux des premiers temps.

Il est curieux de constater que l'art de la Renaissance qui, en général, a reproduit beaucoup plus fréquemment que celui du moyen âge les scènes des paraboles a complètement abandonné celle-ci.

virgines..... nientis..... bus spons..... nescio vos (voir l'analyse de ces sculptures dans la *Revue de l'Art chrétien*, septembre, 1903).

1. Voir l'article consacré à cette porte dans la *Revue*, mai 1905.

2. Saint-Denis, Paris, Amiens, Sens, Châlons-sur-Marne (Notre-Dame), etc.

Par contre, à Trèves (Notre-Dame) et Laon, ce sujet reste à la voussure.

3. Auxerre.

4. On remarquera que dans les écoles italiennes et surtout espagnoles, on ne rencontre ce sujet à peu près sur aucun portail du moyen âge.

5. Strasbourg, Berne, Fribourg-en-Brisgau, Nuremberg (St-Sébald).

6. Voir l'analyse du portail de Berne (*Revue de l'Art chrétien*, numéro de mai 1904).

1. Saint-Père-sous-Vézelay, Dol.

II. *Mauvais Riche.* — Ce sujet paraît n'avoir guère été traité qu'au XIIe siècle, et exclusivement sur des portes d'églises monastiques Il nous en reste trois exemples admirables, dont les deux premiers sont peut-être inspirés l'un de l'autre : à Moissac, à Argenton-Château [1] et à Avila (Espagne) [1]. La frise de Moissac est parfaitement conservée dans sa partie principale ; les deux autres types sont mutilés à tel point qu'à Argenton-Château notamment, on a cru généralement reconnaître dans ces sculptures un Jugement dernier [2].

Fig. 36. — Porte occidentale de San Vicento d'Avila (XIIe siècle). Parabole du Mauvais Riche.

Ces diverses compositions sont divisées chacune en plusieurs scènes dont on remarquera, surtout à Moissac et à Avila (voir *fig. 36*), le parallélisme intentionnel : voici d'abord le Riche, festoyant à une table bien servie, près de sa femme ou peut-être d'une courtisane aux riches atours ; tout à côté, le pauvre, étendu sur le sol, couvert d'ulcères que les chiens viennent lécher, meurt, et un ange, descendant du ciel, vient

1. Le même sujet se retrouve, à la même époque, sur un chapiteau du cloître de Sant'Orso, à Aoste, en Piémont (cité par M. André Michel). — On a cru aussi le reconnaître sur un des tympans latéraux de Ruffec (XIIe siècle).

1. Pour l'analyse détaillée et les photographies de Moissac et d'Argenton, voir la *Revue de l'Art Chrétien*, numéro de septembre 1903.

2. Nous ne considérons pas comme figurant la parabole du Mauvais Riche, le personnage isolé de l'Avare qui peine, sa bourse pendue au col, sur un grand nombre de chapiteaux du XIIe siècle.

recueillir son âme ; — plus loin, l'Avare est étendu, mort lui aussi, sur son lit ; son épouse, affaissée à son chevet, se lamente ; un ange, venu sans doute pour tenter une suprême tentative, se détourne, tandis qu'un affreux démon, proche parent de ceux de Beaulieu [1], emporte en ricanant l'âme réprouvée ; — un dernier tableau, qui n'existe pas à Avila, nous le montre en enfer, succombant sous le poids de la lourde bourse suspendue à son col, tourmenté par des monstres hideux, cependant qu'à l'autre extrémité de la composition, Lazare est recueilli dans le sein d'Abraham, près de qui sont assis Isaac et Jacob [2]. — Comme vérité d'attitudes, comme perfection de détails, ces sculptures de Moissac sont admirables ; pourtant, sur un point, l'imagier d'Avila s'est montré supérieur à celui du Languedoc : en son premier tableau, au lieu de représenter Lazare simplement couché sur la terre, il le place debout près de la table du Riche, dont il implore en vain la charité ; or, n'est-ce pas précisément cette dureté de cœur de l'Avare, sous-entendue sur les autres monuments mais exprimée ici, qui est la cause de sa damnation et le principe même de la parabole ?

III. *Arbre stérile.* — Cette parabole n'apparaît que sur quelques portails du XIIIe siècle, particulièrement dans l'Ile-de-France. Amiens nous en offre, aux pieds-droits de sa porte centrale, l'exemple le plus complet et le mieux conservé : à droite, l'olivier chargé de feuilles et de fruits ; des oiseaux y nichent et des lampes y sont suspendues, où coule l'huile ; — à gauche, l'arbre mort, aux branches desséchées, et dans le tronc duquel est déjà enfoncée la cognée du bûcheron.

IV. *Enfant prodigue.* — Au contraire des précédentes, cette parabole semble n'avoir été introduite dans le répertoire des imagiers que vers la fin du moyen âge. Nous la trouvons dans les médaillons du soubassement d'Auxerre (voir *fig. 37*) [1], représentée avec un luxe de détails qui

Fig. 37. — Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Soubassement du portail occidental (XIVe siècle). Parabole de l'Enfant prodigue (fragment).

rappelle moins l'Évangile que les romans de chevalerie : ici le fils égaré se livre aveuglément à toutes les jouissances : il cavalcade avec des amis ; couché sur un lit de repos, il accueille des flatteurs ; puis ce sont les plaisirs de la table, et les délices du bain que lui préparent de gracieuses servantes. D'autres médaillons, dégradés, ne nous laissent point suffisamment suivre le récit. L'Enfant prodigue demande le chemin de la maison paternelle, et pour fêter son retour, nous assistons à un magnifique festin. — Collection curieuse de sujets, dont la

1. Voir le précédent article, page 40, et la fig. 26.
2. La présence des trois patriarches est un trait distinctif des écoles du Sud de la France : ainsi à Arles. — Dans le Nord, Abraham est toujours figuré seul.

1. Notre photographie ne reproduit qu'un fragment de la série.

disposition a été comparée par Viollet-le-Duc à celle d'une tapisserie, et qui rappelle également l'aspect général de certains vitraux à médaillons du XIIIe siècle ([1]).

Telles sont les seules paraboles que nous présentent les portes d'églises du moyen âge. Les artistes de la Renaissance, au contraire, ont souvent employé ces sujets dans la décoration de leurs monuments, même civils (voûte du Gros-Horloge à Rouen, divers hôtels-de-ville flamands, etc.), ajoutant au répertoire de leurs devanciers le Bon Pasteur, le Semeur et le bon Samaritain. Il serait intéressant de suivre le développement de ces divers sujets sur les sculptures, les peintures, et surtout les vitraux du XVIe siècle.

Divers miracles de Jésus.

Il est un certain nombre de miracles qui ont été, dès les premiers temps, considérés comme des figures de la résurrection et ont, à ce titre, trouvé place sur un grand nombre de sarcophages chrétiens. Ainsi les Noces de Cana et la multiplication des pains que nous avons déjà étudiées, la guérison de l'aveugle-né, celle du paralytique, et surtout la résurrection de Lazare.

Les Byzantins ont suivi cet exemple, et les murailles intérieures de leurs églises sont couvertes de fresques représentant, par séries, ces divers miracles.

Nos imagiers au contraire ont assez rarement traité ces sujets : seule, la voussure de Strasbourg nous les montre groupés en une suite rigoureuse ; nous en trouvons encore quelques-uns, dont l'interprétation est incertaine, au tympan de la porte de l'Horloge, à Tolède ; — mais il n'y a que la Résurrection de Lazare qui soit fréquemment représentée. Il convient donc de l'examiner en détail.

I. *Résurrection de Lazare.* — Nous la trouvons soit aux portes d'édifices dédiés à S. Lazare ([1]) ou à Ste Marthe, sa sœur ([2]), soit dans des séries de la Passion et de la Résurrection du Christ ([3]) dont elle constitue la figure.

A l'origine, sur les sarcophages antiques, la scène est réduite à sa plus simple expression : Jésus se tient debout et étend la main vers un monument à fronton grec, très petit, par la porte duquel sort un Lazare minuscule qui se dresse à l'appel du Maître ; parfois, aux pieds du Christ, deux petites figurines courbées peuvent représenter, soit Marthe et Marie, soit les fossoyeurs ([4]). — Sur d'autres monuments postérieurs ([5]), la composition est plus savante : Jésus, portant le livre de la loi, se tient debout devant le sépulcre, sorte de chapelle de pierre, dont il frappe la porte d'un coup de baguette ; Lazare se lève, tout enveloppé de bandelettes ; quelques personnages, dont Marthe et Marie, assistent passivement au miracle.

Les moines grecs au contraire ont généralement groupé autour du Christ tout le collège apostolique et une grande foule de peuple ; d'après le manuel de Denys, le sépulcre doit être représenté creusé au flanc d'une montagne, autour de laquelle se lamente la multitude.

Les imagiers du XIIe siècle (on remarquera en effet que presque seuls les artistes

1. L'enfant prodigue ne se montre, croyons-nous, sur aucun autre portail : nous avons établi que la scène de Saint-Gilles, où M. Ramée avait cru reconnaître ce sujet, représente en réalité Judas dans le temple.

1. A Avallon, église Saint-Ladre (ou Lazare) : bas-relief détruit en 1793.

2. A Tarascon (bas-relief détruit à la Révolution). — Pour la même raison, Viollet-le-Duc a fait placer ce sujet sur le tympan moderne de la porte extérieure de l'abbaye de Vézelay, consacrée à Ste Madeleine, sœur de Lazare.

3. Notamment à St-Gilles (voir *fig. 38*).

4. Sarcophage du musée de Latran.

5. Sarcophage de Layos (Espagne, IVe siècle).

de cette époque, et uniquement dans les pays où subsistaient encore les traditions et les monuments de l'antiquité [1]), ont reproduit ce sujet sur les façades d'église) ont donné à la scène plus de simplicité, tout en la divisant en plusieurs tableaux : c'est d'abord Marie-Madeleine venant annoncer à Jésus que Lazare est mort ; elle l'implore prosternée à ses genoux ; Marthe et quelques apôtres complètent la scène ; — puis le Sauveur arrive devant le sépulcre, dont le couvercle a été écarté : ce couvercle, à St-Gilles (voir *fig. 38*), est timbré d'une croix, sans doute pour rendre plus sensible l'allusion à la sépulture chrétienne. Jésus fait un geste de commandement ou peut-être de bénédiction, et Lazare se dresse, encore embarrassé de bandelettes, qu'un apôtre s'emploie à dérouler.

Nous ne pouvons passer sous silence le très curieux panneau provenant d'une église de Selsea (XIe ou XIIe siècle), conservé aujourd'hui dans la cathédrale de Chichester (Angleterre) : Jésus, gigantesque et tenant le Livre sacré, appelle de la main le petit Lazare (voir *fig. 39*) qui surgit, raide encore et joignant les mains ; Marie-Madeleine, nimbée, achève de débarrasser son frère des bandelettes qui l'enlacent. Au bas, deux fossoyeurs minuscules, coiffés de la calotte pointue des Juifs du moyen âge, manœuvrent à l'aide de leviers la pierre du tombeau ; trois apôtres suivent Jésus ; dans un coin, deux femmes pleurent. On remarquera une singulière parenté, dans le style, entre ce panneau et les sculptures de la Tentation que nous avons examinées à Beaulieu (voir 1ère livraison, page 40 et *fig. 26* [1]).

Fig. 38. — Frise du portail de Saint-Gilles. Résurrection de Lazare. Prédiction du reniement de S. Pierre. Lavement des pieds.

II. *Aveugle-né.* — Nous trouvons ce miracle représenté, avec neuf autres, dans la série de la voussure de Strasbourg.

1. Exception faite pour le portail de Strasbourg (XIIIe siècle). — Ce sujet existe encore sur divers chapiteaux, notamment à la chapelle funéraire des rois, à San Isidoro de Léon et au cloître de San Juan de la Peña (XIIe siècle) et sur des bas-reliefs d'intérieur, comme à la clôture du chœur de Tolède (XIVe siècle), où exceptionnellement le tombeau de Lazare est formé d'une pierre posée à plat sur le sol.

1. Sur le tombeau de S. Lazare à Autun, œuvre de la fin du XIIe siècle, dont il ne subsiste que des fragments, S. Pierre et S. André assistaient à la résurrection de Lazare, ainsi que Marie et Marthe qui se protégeait la figure d'un pan de son manteau.

L'aveugle s'appuie péniblement sur un bâton, et Jésus le guérit en lui touchant les yeux. On croit pouvoir reconnaître cette même scène sur le tympan de Tolède (voir *fig. 29*), représentée d'une façon analogue, si ce n'est que l'artiste a bizarrement réuni à ce miracle celui de la guérison du paralytique. — Dans l'un ni dans l'autre de ces deux morceaux, les imagiers ne sont tombés dans l'affectation puérile dont les Byzantins ont fait preuve dans la composition de ce sujet : pour eux, l'aveugle-né est un misérable mendiant, ployant sous une sordide besace et chaussé de souliers percés dont les larges déchirures laissent paraître les orteils [1] ; mais il faut reconnaître que sur un point ils ont surpassé les sculpteurs d'Occident : ils ont eu soin de nous montrer la conclusion du miracle : l'aveugle, guéri, se lavant les yeux à la piscine, selon l'ordre du Christ.

Fig. 39. — Panneau de Chichester (XIIe siècle). Résurrection de Lazare.

III. *Paralytique.* — Nous venons de dire que la guérison du paralytique semble faire le sujet d'une partie du tympan de Tolède (porte de l'Horloge, *fig. 29*) : c'est du moins l'interprétation la plus vraisemblable de ce petit personnage qui se dresse sur une sorte de brancard en avant de Jésus. — A Strasbourg, la représentation est plus claire et plus détaillée : deux claveaux de la voussure sont consacrés à ce même miracle : sur l'un, conformément au récit évangélique, on descend l'infirme dans une corbeille, par une ouverture pratiquée au toit de la maison ; sur l'autre, il se tient, appuyé sur sa béquille, devant le Christ, qui le guérit. — Le premier de ces tableaux se rencontre constamment dans l'iconographie byzantine ; mais le second est remplacé par un autre, infiniment plus pittoresque et plus expressif, où l'on voit le paralytique, guéri, fendre allègrement la foule, emportant sur le dos son lit désormais inutile.

IV. *Fille de Jaïre.* — En raison sans doute de l'espace restreint que lui fournissait la voussure, l'imagier de Strasbourg a figuré la jeune fille étendue morte dans une sorte de fauteuil ; Jésus, se tenant devant elle, lui commande de se lever. Serait-ce aussi ce miracle, bien singulièrement représenté en tous cas, que le sculpteur de Tolède a voulu interpréter au sommet du tympan de la porte de l'Horloge (voir *fig. 29*)? De chaque côté d'un lit orné de rideaux, sur lequel est étendu un personnage peu distinct, cinq ou six hommes debout, régulièrement alignés, se penchant vers la couche du mort, inclinent avec ostentation vers lui, et évidemment en son honneur, des objets indéterminés : ces gens représenteraient assez bien les pleureurs ou les joueurs de flûte mentionnés dans l'Évangile ; mais pourquoi l'acteur essentiel, le Christ, ne serait-il point figuré ? D'autre part, les ondulations qui, de chaque côté, limitent la scène, et qui sont peut-être de simples

1. Voir le *Manuel de Denys*.

motifs d'ornementation, ajoutent encore à l'incertitude. Aussi n'émettons-nous qu'avec une extrême réserve cette hypothèse de la fille de Jaïre, justifiée à peu près uniquement par le voisinage des autres miracles de Jésus. — En tout cas, malgré le nombre de onze personnages figurés, nous nous refusons à reconnaître ici une Dormition de la Vierge, sujet que le contexte n'appelle nullement, qui est déjà longuement représenté sur une porte voisine et auquel en outre le personnage de Jésus ne serait pas moins indispensable que dans l'hypothèse formulée plus haut.

V. *Autres miracles.* — Les autres scènes de miracles évangéliques que nous trouvons encore à la voussure de Strasbourg manquent totalement d'invention et d'originalité : toujours Jésus est figuré debout et devant lui se tient, debout aussi ou agenouillé, le malade qu'il guérit. C'est ainsi qu'on devine, plutôt qu'on ne les reconnaît, faute d'attributs distinctifs, le centurion [1], l'hémorrhoïsse, un possédé, etc.

La guérison du lépreux, qui ne fait peut-être pas partie de cette série, se trouve par contre sur un intéressant chapiteau du XIIe siècle [2] de la chapelle funéraire des rois à San Isidoro de Léon : le lépreux se traîne aux pieds du Christ qui lui dit, selon l'inscription gravée auprès des personnages : « Munda te..... »

Transfiguration.

CET épisode glorieux de la vie de Jésus est certainement l'un des sujets les plus fréquemment traités en mosaïque et en peinture sur les monuments byzantins. Quelquefois il s'y présente sous une forme symbolique, comme à Saint-Apollinaire in Classe, de Ravenne (VIe siècle), où l'on voit trois agneaux s'inclinant avec respect devant une croix qui s'élève, glorieuse, dans les cieux ; mais plus souvent, les artistes ont simplement traduit le texte évangélique.

Plus tard, la Transfiguration prit place dans cette collection des Douze Mystères, que les Grecs réunissaient en un seul corps sur leurs icônes, et à laquelle ils attribuaient une signification dogmatique [1]. Elle fut alors reproduite à profusion, en pierre, en ivoire, en métal, et l'on doit s'étonner que les imagiers des époques romane et gothique, qui pourtant subissaient si fortement, même à leur insu, l'influence des iconographes byzantins, aient rayé la Transfiguration de leur répertoire habituel. — Dans tout le moyen âge en effet nous ne connaissons aucune porte d'église où elle soit représentée [2], et même dans les bas-reliefs d'intérieur, ce sujet est extrêmement rare [3] : on le rencontre, par exception, sur quelques clôtures de chœur, notamment à la cathédrale de Tolède (XIVe siècle). — C'est seulement à l'époque de la Renaissance que, de nouveau, les artistes s'emparèrent de ce motif, pour en faire le sujet de

1. Les Byzantins caractérisent heureusement l'épisode du centurion, en montrant dans le lointain la maison de cet officier, où son serviteur se lève guéri. Un des assistants lui indique du doigt cette scène.

2. En face de ce chapiteau se trouve celui représentant la résurrection de Lazare.

1. Voici ces Douze Mystères :

Annonciation	Nativité	Présentation
Baptême	Transfiguration	Résurrection de Lazare
Rameaux	Crucifixion	Descente aux limbes
Ascension	Pentecôte	Dormition de la Vierge

2. On trouve pourtant ce sujet dans un médaillon, sur une des tours de la cathédrale de Wells (XIIIe siècle) : Jésus debout se tient entre Moïse et Élie. Sous leurs pieds sont prosternés les trois Apôtres minuscules.

3. On le trouve, au XIIe siècle, sur quelques chapiteaux, notamment au cloître de Moissac. Par contre, nous nous refusons à reconnaître ce sujet sur l'archivolte de la baie latérale de Charlieu ; si, en effet, la présence de Jésus, Pierre, Jacques et Jean y est certaine, on remarquera que Jésus n'occupe pas le centre de la composition, qu'au lieu de Moïse et Élie on ne trouve qu'une seule figure et que d'ailleurs les attitudes ne sont pas celles d'une transfiguration.

nombreux chefs-d'œuvre, sur pierre, sur toile et sur verre.

Jésus chez Marthe et Marie [1], chez Simon le Lépreux et chez le Pharisien.

CETTE scène peut, au point de vue iconographique, se diviser en deux parties: d'abord l'arrivée de Jésus à la maison des deux sœurs, et les soins de Marthe, empressée au ménage ; puis l'acte de Marie se prosternant devant le Maître, pendant le repas, et lui essuyant les pieds de ses cheveux.

Le premier tableau n'a été, à notre connaissance, figuré, au moyen âge, sur aucune

Fig. 40. — Panneau de Chichester (XIIe siècle). Arrivée de Jésus chez Marthe et Marie.

porte d'église ; mais ce n'est pas à dire que les imagiers ne nous en aient laissé d'intéressantes représentations.

La plus curieuse est assurément celle d'un panneau de pierre, provenant de Selsea et conservé dans la cathédrale de Chichester [2] : sur ce relief du XIIe siècle, Jésus, suivi de trois disciples, arrive à la porte d'un véritable château féodal; sur le seuil, Marthe et Marie s'agenouillent pour le recevoir.

Quant à la préoccupation de Marthe, qui s'inquiète des soins matériels, elle est rendue, avec une naïveté charmante, sur un chapiteau de l'ancien cloître de St-Pons (Hérault) (voir *fig. 41*) : dans une cuisine, auprès d'un chaudron suspendu sous l'âtre, Marthe et une servante apprêtent le repas: l'une, à l'aide d'un couteau, écaille des poissons sur une planchette; l'autre remue

Fig. 41. — Chapiteau de Saint-Pons. Marthe préparant le repas de Jésus (cliché de M. GARDINO de Saint-Pons).

dans une marmite placée sur le feu le liquide qu'elle y verse d'une bouteille : c'est évidemment la préparation dans laquelle vont être cuits les poissons.

Sur le retour du même chapiteau, Jésus, nimbé, est assis à table entre deux personnages, dont un doit être Judas, car il tient à la main la bourse qui caractérise l'économe du collège apostolique; l'autre est probablement Simon le Lépreux. Couchée à terre, sous la nappe, la pécheresse, que beaucoup d'imagiers semblent avoir identifiée avec

1. Régulièrement, cet épisode devrait être examiné avant celui de la Résurrection de Lazare: mais nous avons cru pouvoir modifier l'ordre chronologique, pour réunir en un seul ensemble la collection des miracles de Jésus.

2. Voir *fig. 40*.

Marie-Madeleine, oint de parfums et baise les pieds du Christ. Et celui-ci, répondant aux critiques de Judas et de l'hôte, qui blâment une telle prodigalité, leur dit, montrant du doigt la femme prosternée : « Beaucoup de péchés lui sont remis, parce qu'elle a beaucoup aimé. »

On voit déjà dans cet exemple la confusion, habituelle dans l'art du moyen âge, entre les divers repas de Jésus chez Marthe et Marie, chez le pharisien et chez le lépreux : parfois même, comme à la façade de Vouvant (XVe siècle), l'épisode de la pécheresse se trouve réuni à celui de la Cène : dans cette singulière composition en effet, nous voyons d'une part Judas portant la main au plat devant tous les Apôtres attablés autour de Jésus, de l'autre la femme qui s'approche avec un vase de parfums.

De là résulte une certaine indécision

Fig. 42. — Arcature gauche de la façade de Saint-Hilaire de Foussais (XIIe siècle). Repas du Christ chez le Pharisien.

dans l'interprétation de quelques bas-reliefs, notamment de la belle composition qui orne l'arcature gauche de la façade de St-Hilaire de Foussais (XIIe siècle) : là (voir *fig. 42*), sous une triple arcade surmontée de clochetons imbriqués qui rappellent assez ceux de Notre-Dame la Grande ou de St-Jouin de Marnes, trois personnes sont assises à une table richement servie : au milieu Jésus, puis un apôtre caractérisé par ses pieds nus, et un homme aux vêtements somptueux. Devant le Christ se prosterne sur le sol [1] une femme éplorée qui, de ses cheveux dénoués, essuie les pieds du Sauveur. Le costume des convives, la présence de la pécheresse indiquent nettement, pour sujet de cette scène, le repas chez le Pharisien, et cette interprétation serait absolument indiscutable si, au second plan, au-dessus de l'arcature qui limite le premier sujet, nous n'apercevions le Sauveur debout conversant avec une femme au milieu d'un paysage : ce pourrait être Madeleine invitant Jésus à entrer dans sa maison, ou encore, malgré l'absence des attributs habituels de Jésus ressuscité, le voyant apparaître dans le jardin, au matin de Pâques. — Dans un cas comme dans l'autre, la proxi-

1. Sur le médaillon de Wells (XIIIe siècle), Madeleine est simplement agenouillée.

mité des deux scènes paraît impliquer dans le premier tableau la présence de Marie-Madeleine et l'on doit conclure qu'ici encore l'imagier a établi une confusion entre le personnage de la sœur de Marthe et celui de la pécheresse mentionnée par S. Luc.

A St-Gilles (XIIe siècle), la même scène est reproduite sans détail qui mérite d'être signalé ; mais on remarquera la place singulière occupée par ce sujet, au milieu de la série de la Passion, entre le Portement de croix et la Sépulture de Jésus : en bouleversant ainsi l'ordre chronologique, l'artiste a évidemment voulu rapprocher de l'ensevelissement véritable l'acte de la pécheresse dont le Christ lui-même a dit : « Cette femme, en répandant le parfum sur mon corps, l'a fait pour m'ensevelir par avance [1]. »

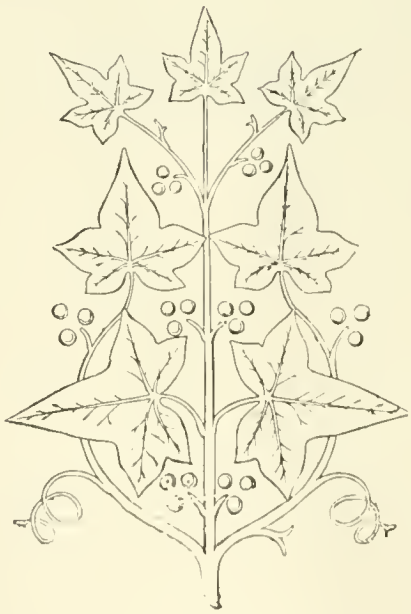
Tels sont les seuls épisodes de la vie publique du Christ que nous trouvions représentés sur les portes d'églises : sans doute parmi les chapiteaux du XIIe siècle, surtout en Auvergne et en Languedoc, on pourrait découvrir encore quelques sujets qui compléteraient l'histoire de Jésus [2]; mais un inventaire complet dépasserait la limite de nos forces et la patience de nos lecteurs. Ils nous permettront donc d'aborder maintenant les scènes préliminaires de la Passion.

G. Sanoner.

(A suivre.) Paris.

1. Le Repas chez le pharisien, avec la pécheresse aux pieds de Jésus, est représenté sur plusieurs clôtures de chœur, notamment sur celle de Tolède (XIVe siècle).

2. Ainsi, au cloître de Moissac, les épisodes du Centenier et de la Chananéenne.



Mélanges.

Bourse armoriale
de la comtesse Guillemette de Gruyères.
(Début du XIVe siècle.)

I. — **Description.** — Cette bourse, conservée à la Chartreuse de la Valsainte, près Fribourg, en Suisse, est un joli spécimen du type armorial, qui, toujours très décoratif par lui-même, fut

Bourse armoriale. — Première face.

particulièrement en honneur depuis les croisades de saint Louis jusqu'à la fin du XIVe siècle.

Nous voyons là une tapisserie a l'aiguille exécutée avec une rare délicatesse et un goût exquis. Elle est toute en soie brodée sur toile ; et l'on ne compte pas moins de quatorze nuances diverses, qui marient leurs brillantes couleurs sur un fond grenat.

La hauteur mesure $0^m,189$; la largeur $0^m,20$, boutons non compris.

Ce bel ouvrage forme comme deux tableaux chargés d'écussons et d'emblèmes héraldiques. Le cadre consiste, sur l'une et l'autre face, en bordures de largeur inégale. A la partie supérieure, la bordure, large de $0^m,004$, est faite de soie jaune, sur laquelle se détachent de petites croix vertes.

Sur le côté où l'on distingue les châteaux, il y a, à droite, une ganse jaune, qui sépare les écussons de la bordure. Celle-ci se compose elle-même de

Bourse armoriale. — Deuxième face

deux bandes : l'une jaune, l'autre verte. A gauche, la bordure consiste en deux bandes : l'une extérieure est en étoffe d'or, sa voisine en soie rose pâle.

Sur le côté des oiseaux (1), la bordure comprend : à droite deux bandes ; l'une, extérieure, verte, sa voisine jaune ; a gauche, deux bandes, l'une, exté-

1. La couleur bleue des oiseaux ne pouvait trancher sur la photogravure, où ils sont à peine visibles.

rieure, en étoffe d'or, sa voisine en soie rose pâle. A la partie inférieure, une ganse verte, appliquée sur la tapisserie, sert de bordure. En haut, la bourse peut se fermer au moyen de trois cordonnets qui forment chacun une boucle, placée en face d'un bouton.

Sur le pourtour, d'autres boutons se succèdent et complètent l'ornementation. Ceux des extrémités, à la partie supérieure, se terminent par des houppettes, en soie grenat. Ceux d'en bas donnent également naissance à des houppettes : deux roses, deux blanches, et une verte, au milieu. Les boutons, de forme sphérique, sont nattés. Presque tous conservent encore leur couleur : on en distingue de roses, de blancs, de bruns, de verts et de violets ; celui du milieu, en bas, est rouge ; trois autres étaient noirs, probablement.

Les bandes jaune, verte et rose pâle, dans les bordures latérales, sont faites dans le genre du *point de broderie marocaine*. On a obtenu l'étoffe d'or par le procédé suivant : Des fils de soie, couverts de spirales d'or, sont couchés parallèlement sur la toile ; ils s'y trouvent maintenus par des lignes transversales de points assez fins. Tout le reste de la tapisserie est travaillé en deux sortes de points : le *point de vannerie*, dans les écussons répétés en diagonale ; le point de *broderie grecque*, dans les écussons disposés en une bande verticale. Ces points *de vannerie* et *de broderie grecque* sont transversaux dans les lignes qui séparent les divers étages d'armoiries, et dans certaines pièces des écus ; ailleurs ils sont verticaux, mais partout on les rencontre disposés *en allers et retours*.

L'intérieur de la bourse a comme doublure un léger *cendal* ou taffetas de soie, rouge sous les armoiries répétées en diagonale ; violet sous les autres qui sont disposées à côté, dans une bande verticale.

Divers emblèmes alternent avec les blasons répétés en diagonale. Ce sont : d'un côté, un château d'argent, un léopard d'azur et une croix tréflée d'or ; sur l'autre côté, la même croix tréflée d'or et un oiseau d'azur.

Sur le côté des châteaux, les écussons se blasonnent ainsi :

I. Armoiries répétées en diagonale :

1° *D'argent, à trois fasces crénelées de sable.*
2° *Fascé de sinople et d'or, de huit pièces.*
3° *Gironné d'argent et de sable.*
4° *De sinople à trois pals d'or.*

(Puis sur la seconde, la troisième et la sixième rangée, en omettant les blasons déjà cités) :

5° *Échiqueté de sinople et d'or, de huit tires.*
6° *Fascé de sable et d'argent, de huit pièces.*
7° *Fascé d'argent et de sable, de huit pièces.*

II. Armoiries placées dans la bande verticale, a sénestre :

1° *Fascé de sinople et d'or, de huit pièces.*
2° *Fascé d'argent et de sable, de huit pièces.*
3° *D'or, à trois pals de pourpre.*
4° *D'argent, à trois fasces crénelées de sable.*
5° *Échiqueté d'or et de sinople, de huit tires.*
6° *D'argent, à trois fasces de sable.*

Sur l'autre côté de la bourse, les écussons se blasonnent comme il suit :

I. Armoiries disposées en ligne verticale, a dextre :

1° *De pourpre, à trois pals d'or.*
2° *De sinople, à trois fasces d'or.*
3° *D'argent, à trois pals de sable.*
4° *D'or, à trois fasces de pourpre.*
5° *Échiqueté d'argent et de sable, de huit tires.*
6° *Fascé de pourpre et d'or, de huit pièces.*

II. Armoiries répétées en diagonale :

1° *De sinople, à trois pals d'or.*
2° *Échiqueté de sable et d'argent, de huit tires.*
3° *Fascé de sinople et d'or, de huit pièces.*
4° *Gironné d'argent et de sable.*
5° *D'argent, à trois fasces crénelées de sable.*

Les *métaux*, ainsi que les *meubles* (1) d'or et d'argent, se trouvent représentés en soie jaune et en soie blanche.

Quant à l'étoffe d'or des bordures latérales, elle a perdu, en grande partie, son métal précieux;

1. Rappelons que, dans l'art héraldique, on entend par *métaux* l'or et l'argent. *Meuble* est le terme générique donné à quantité de figures (telles que châteaux, tours, animaux, arbres, fleurs, etc...), qui garnissent ou *meublent* le champ des écus.

ajoutons que plusieurs points de soie noire sont rongés ; mais, à part ces quelques accidents, la bourse est dans un état de conservation remarquable.

II. — Attribution de l'objet et des armoiries. — La tradition des Chartreux, à la Part-Dieu (1), considérait cette bourse comme ayant appartenu à la comtesse Guillemette de Gruyères, fondatrice du couvent.

Les armoiries sont-elles *réelles*, c'est-à-dire de personnages dont on ait voulu rappeler le souvenir ? Ou bien sont-elles *de fantaisie*, c'est-à-dire placées là comme simple motif de décoration ?

Tout semble indiquer qu'il faut admettre la seconde hypothèse.

En effet : 1° Dans ces blasons si nombreux, nous ne retrouvons ni celui de la comtesse Guillemette, ni ceux de familles alliées à la sienne ; et l'oiseau lui-même n'est pas la *grue*, emblème de Gruyères.

2° On croirait voir ici un véritable répertoire des catégories de blasons. Ce sont des fascés, des palés, des gironnés, des échiquetés, des crénelés, composés de *métaux* et d'*émaux* qui offrent un harmonieux contraste de couleurs; on dirait une copie des figures les plus simples, prises aux premières pages d'un manuel d'héraldique.

III. — Age et dénomination. — L'examen attentif de cet objet d'art vient confirmer la tradition qui en attribue, sinon la confection, du moins la propriété, à la comtesse Guillemette de Gruyères. En effet, la pieuse fondatrice de la Part-Dieu naquit au XIIIe siècle et mourut dans le siècle suivant. Or, les lignes qui bordent les côtés des armoiries se terminent, vers le haut, par des traits, non pas arrondis, mais droits ; ce qui indique plutôt le commencement du XIVe siècle que la fin du XIIIe.

Le gracieux ouvrage de tapisserie que nous essayons de décrire correspond bien à la définition que Charles de Linas (2) donne de la *bourse*, telle qu'on la façonnait au moyen âge. C'était un sac qui pouvait être en cuir, en velours, en étoffe brodée. On le mettait en poche, on le tenait à la main, on le passait également dans la ceinture.

Ne serait-il pas permis d'employer ici, comme synonyme de *bourse*, un autre terme de la langue du moyen âge? Disons tout de suite que,si l'objet était muni de cordons pour s'attacher à la ceinture, il faudrait l'appeler *tasse* (en latin *tassa*). Le mot était, jadis, très répandu en pays français. Il est commun, du reste, à plusieurs langues. Les Italiens disent *tasca*, et les Allemands *tasche*.

Le Mayeur d'Abbeville portait à la ceinture une *tasse* violette à fermoir d'argent. C'était l'insigne de sa magistrature. Il y déposait le sceau de la ville, les dépêches de la cour et les placets qu'on lui remettait.

Dante, aux enfers, aborde un groupe de damnés. Il aperçoit :

CHE DAL COLLO A CIASCUN PENDEA UNA TASCA (1).

Chacun d'eux porte, suspendue au cou, une *tasse* aux armoiries de sa maison : un sachet, *sacchetto*, dira plus bas le poète.

D'après Charles de Linas, la *tasse*, pendant tout le XIIIe siècle, présente la forme d'un sac rectangulaire, qu'on attache à la ceinture avec des cordons. Ici, pas de cordons. C'est pourquoi nous pousserons le scrupule jusqu'à ne pas imposer le nom de *tasse* à la *bourse* armoriale de la comtesse de Gruyères ; car si l'on doit, parfois, éviter les scrupules dans le domaine de la conscience, il est prudent de les respecter sur le terrain archéologique.

En résumé, nous avons donc sous les yeux une *bourse* proprement dite, offrant une grande analogie avec la *tasse*.

— IV. Ouvrages similaires. — Comme œuvres d'art du même genre que celle qui vient d'être étudiée, on peut mentionner les différentes *bourses*, *tasses* et *aumônières* décrites par Charles de Linas, dans l'ouvrage déjà cité.

A Paris, le musée de Cluny, parmi les travaux artistiques du XIVe siècle, expose jusqu'à trois *aumônières*, et même une quatrième, dont il ne reste que la partie antérieure.

1. Chartreuse fondée en 1306, dans le canton de Fribourg.

2. Charles de Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, 2e série, p. 25. — Paris, librairie Didron, 1862.

1. *Inferno*, canto XVII, v. 55.

Victor Gay a reproduit, dans le *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance* (1), une *tasse* lui appartenant. Elle est de forme rectangulaire, brodée en soie, ornée, ainsi que la nôtre, d'armoiries *de fantaisie*, et désignée sous le nom de *gibecière*.

En 1902, on remarquait à l'Exposition de l'Art ancien, à Düsseldorf, un tissu (2) de haute lisse, broché d'or, remontant à la fin du XIIIe siècle, décoré également d'armoiries *de fantaisie*, et qui a tout l'air d'être la partie supérieure d'une *bourse*, qu'on aurait dépliée dans sa largeur (3).

Deux anciennes *custodes de bréviaire* sont conservées à Coire, dans le trésor de la cathédrale. Une autre se voit au musée national, à Zürich.

V. — Usage. — Remarquons tout d'abord que la bourse a été agrandie dans sa largeur ; on a ajouté après coup la tapisserie sur laquelle les écussons, par leur forme, leurs couleurs et leur groupement, sont distincts de ceux qui se répètent en diagonale, tapisserie dont la bordure en haut et la doublure à l'intérieur sont d'un autre genre que le reste de l'ouvrage.

Cet agrandissement qui rend la bourse plus large que haute, ce mode de fermeture avec boutons, la souplesse et la légèreté de l'objet nous invitent à croire qu'il servait à reufermer un livre d'Heures.

Pareil usage ne doit pas surprendre aux XIIIe et XIVe siècles. Dans ces âges de foi, nombre de femmes chrétiennes récitaient ou suivaient l'Office, du moins en partie. Elles y trouvaient le secret d'une vie heureuse et utile ; et lorsqu'au soir de leur existence, le livre d'Heures venait de se fermer, pour la dernière fois, dans leurs mains, on pouvait mettre sur la tombe de ces nobles servantes du Christ, quelque chose d'autrement précieux que l'éventail et les gants de bal placés aujourd'hui, par l'étiquette des cours sur le cercueil des reines. Il fallait graver sur le tombeau d'une châtelaine, telle que la fondatrice de la Part-Dieu, ces deux mots, empruntés au livre d'Heures lui-même : *Pertransiit benefaciendo :* « Elle a passé en faisant le bien. » C'est le plus bel éloge que pouvaient lui décerner la piété des moines et la reconnaissance des pauvres.

Dom Louis-Marie DE MASSIAC.

1. Tome I, article *Gibecière*.

2. N° 1992 du catalogue. Ce travail artistique fait partie de la collection de M. le chanoine Schnütgen, rédacteur de la *Zeitschrift für Christliche Kunst*, à Cologne.

3. Communication due à l'obligeance de M. Joseph Zemp, vice-directeur du musée national, à Zürich.

M. Max de Techtermann, conservateur du musée, à Fribourg, a bien voulu nous transmettre plusieurs indications que nous avons été très heureux d'utiliser dans le présent article.

La déviation de l'axe des églises.

On sait que dans des centaines d'églises romanes et gothiques l'axe du chœur dévie du côté de l'évangile.

Notre éminent collaborateur, M. Anthyme Saint-Paul, comme il l'exposait naguère encore dans nos colonnes, voit dans cette particularité une intention symbolique relative à l'*inclinato capite* de l'Écriture ; il fait observer que la forme de la basilique chrétienne latine a généralement été considérée comme symbolisant le corps de notre divin Sauveur, et que des allusions à la figure de la croix abondent dans les écrits des chroniqueurs chrétiens depuis Procope jusqu'à Grégoire de Tours et Suger (1) ; à leurs yeux la basilique avec transept rappelle le Christ étendu sur la croix ; le chœur figure la tête, le chevet, ou, comme on disait au XIIIe siècle, la *coiffe*. M. Brutails admet cette interprétation symbolique (2).

Notre ancien collaborateur, feu M. Barbier de Montault (3), la repoussait par la raison que les symbolistes médiévaux tels que Hugues de Saint-Victor, Durand, etc., dans leurs théories mystiques, restent muets sur cette particularité de l'inclinaison de la branche supérieure de la croix. Pour tenir nos lecteurs au courant de la question nous devons consigner ici l'opinion développée dans le même sens par M. R. de Lasteyrie (4), à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

M. de Lasteyrie discute la valeur des explications des symbolistes ; il s'attache à les trouver en défaut et à réduire leur autorité. Puis, abor-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905.

2. V. *Dict. géogr. de la France*, Joanne, p. 295.

3. Barbier de Montault, *Bulletin monumental*, t. 39, p. 311.

4. M. de Lasteyrie, *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, séance du 21 août 1904 et du 27 janvier 1905.

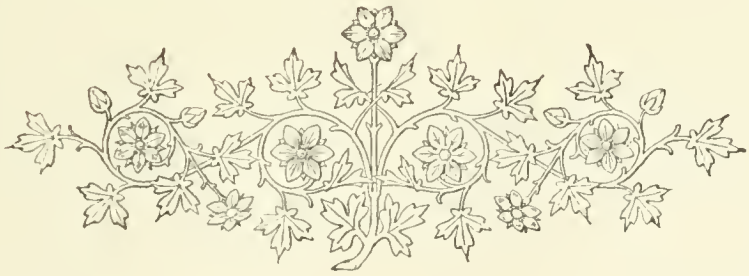
dant l'examen des faits, il objecte que la déviation de l'axe du chœur a lieu parfois vers le Sud au lieu de se produire vers le Nord, bien que la seconde soit la plus fréquente. Il rappelle, en outre, qu'à l'époque antérieure au XIIIe siècle, où sont nombreux les cas de l'axe dévié du chœur, le crucifix représente le Christ triomphant, dont l'attitude spéciale exclut la pose penchée de la tête. Il explique la particularité qui nous occupe par des circonstances adventices, des nécessités locales, des défauts, des négligences ou des caprices des constructeurs, des reprises d'ouvrage, des difficultés survenues au cours d'une lente édification.

Un autre de nos collaborateurs, M. John Bilson, a donné dans le *Journal of the institute of British architects* son adhésion à l'opinion de M. de Lasteyrie. Il insiste sur les circonstances matérielles qui ont pu amener la déformation de l'axe longitudinal du vaisseau. Les églises ont été souvent bâties par portions successives, les dernières s'ajoutant à des parties déjà livrées au culte ; il montre qu'une minime erreur peut produire une déviation prononcée. Il rappelle les nombreuses irrégularités qu'offrent les églises du moyen âge. Ce point a été mis en lumière par M. Goodyear dans un curieux ouvrage *Refinements in architecture*, dont nous avons parlé à plusieurs reprises et aussi, pour l'Angleterre, par M. Micklethwaite, dans son étude sur *The Growth of English Parish Churches*. La clef de l'histoire des églises paroissiales, selon cet auteur, c'est qu'elles étaient employées durant leur construction. Les constructions d'un jet sont l'exception.

Aux exemples d'irrégularités cités par M. de Lasteyrie (Notre-Dame de Paris, l'abbatiale de Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Laumer de Blois, Saint-Nicolas du Port, la cathédrale de York, celle de Beverley, etc.), M. Bilson ajoute celui de Saint-Leu d'Esserent, caractérisé par de curieuses déviations dans les axes transversaux des nefs, dont il donne l'explication complète, basée sur des circonstances relatives à la construction.

La question est intéressante, nous la laissons ouverte. Un de nos collaborateurs, M. l'abbé Compaing, a là-dessus des choses nouvelles et intéressantes à nous dire, et nous lui donnerons la parole dans notre prochaine livraison.

L. C.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 7 février 1906.* — M. le comte de Loisne communique une statuette en bronze gallo-romaine trouvée à Caucourt (Pas-de-Calais) et la photographie d'une statuette en marbre du temps de Louis XII, qui représente Adroald, abbé de Saint-Bertin à Saint-Omer.

M. Mayeux commence la lecture d'une étude sur les statues des portails du XIIe siècle de la province de Sens, qui sont encore intacts à la cathédrale de Chartres, au Mans, à Provins, à Saint-Loup-de-Naud.

Séance du 14 février. — M. Mayeux continue sa lecture sur les portails imagés du XIIe siècle de la province ecclésiastique de Sens. Il suppose que l'atelier de l'abbaye de Tiron, fondé par l'abbé Bernard, qui mourut en 1116, a pu produire un certain nombre de statues, car ce monastère possédait à Chartres plusieurs maisons dès le XIIe siècle et le cartulaire fait connaître des noms d'artistes.

M. E. Lefèvre-Pontalis conteste la chronologie proposée par M. Mayeux pour les portails qu'il a étudiés. Rien ne prouve que le portail d'Étampes soit antérieur à ceux de Chartres.

M. Rodocanachi lit une étude sur l'ange du château Saint-Ange, à Rome.

M. de Villenois y présente, au nom de M. le comte de la Sizeranne, la photographie d'un socle de croix de la Renaissance, à Saint-Paul-Trois-Châteaux, qui passe à tort pour un autel antique.

Séance du 21 février. — M. Michon communique le moulage d'un dé antique à vingt pans.

M. Lauzun communique une notice sur une pierre à trous cubiques et hémisphériques du musée d'Agen, qu'il compare aux mesures étalons de Timgad et de Kanissa et à la pierre de Maule (Seine-et-Oise) signalée par M. Lefèvre-Pontalis.

M. Clouzot lit une étude sur la chapelle Renaissance du cimetière de Fenioux, dont M. Bonneault vient d'identifier les anagrammes F. R. avec ceux de François Rateau.

Séance du 28 février — M. Mély communique à la Société la photographie d'un bas-relief du XIIe siècle du musée de Nîmes, représentant une *Crucifixion* qui porte la signature : *F. de Rilpuetos me fec.*

M. Ravaisson-Mollien lit une étude sur un portrait envoyé par Léonard de Vinci à Marco Antonio della Torre, conservé à Budapest et qui était accompagné d'un autographe cité par Viardot en 1844.

M. L. Demuys présente la photographie d'une loggia datée de 1540, qui se trouve à Orléans et dont un caisson de la voûte contient un médaillon de Henri IV ajouté après coup.

Il signale la découverte, à Orléans, de deux trésors de 200 pièces d'or et d'argent du XIVe au XVe siècle.

Séance du 14 mars. — M. le Cte Durrieu fait une communication sur le f° 11 du manuscrit provenant du duc Jean de Berry que M. Yates Thompson a découvert en 1903. Il démontre que la miniature initiale représentant Hérode entrant dans le temple de Jérusalem est seul de la main de Jean Fouquet et que les autres miniatures sont l'œuvre de l'un de ses élèves.

M. d'Arbois de Jubainville lit un mémoire sur le lieu du baptême de Clovis. La plupart des auteurs l'ont fixé à Reims et M. Krusch propose de le placer à Tours, mais il n'y a pas lieu d'adopter cette opinion d'ailleurs réfutée par M. Demaison.

M. Monceaux communique quelques inscriptions trouvées à Mactart de la part de M. Merlin.

Séance du 21 mars. — M. Enlart communique un mémoire de M. le Dr Birot sur l'autel de l'église d'Avenas (Ardèche) qu'il faut attribuer au XIIe siècle.

M. Pauer présente les photographies des fresques du Sancta Sanctorum à Rome et identifie les saints, les apôtres et les scènes peintes sur les murs et les arcatures trilobées.

M. Ravaisson Mollien entretient la société de l'intéressant portrait de Marc Antoine della Torre au musée de Budapest. Ce portrait, attribué à l'école hollandaise, doit être restitué à Léonard de Vinci.

M. Michon étudie divers groupes de stèles funéraires du type particulier en usage en Phrygie dont un certain nombre de spécimens se trouve au musée du Louvre.

M. de Mély communique la photographie du côté droit du siège des évêques d'Avignon du XIIe siècle qui jusqu'ici n'avait pas été photographié, c'est la seule partie antique de cette chaire épiscopale.

M. Monceaux présente en la commentant une nouvelle inscription cursive d'époque chrétienne récemment trouvée à Carthage.

Séance du 28 mars. — M. le comte Durrien présente deux miniatures. La première signée Jean de Montluçon se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal et l'autre qui peut être attribuée au même artiste dans un livre d'heures de sa collection.

M. Maurice fait une communication sur les monnaies signalant les *Natalia* des empereurs Maximien, Hercule et Constantin le Grand.

M. Enlart présente une photographie d'un masque en pierre, conservé au musée d'Orléans, qui devait être suspendu au cou des femmes notées d'infâmie et promenées dans la ville comme le *Klepperstein* de Mulhouse.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 2 février 1906.* — *La bibliothèque de Pompéi.* — M. Cagnat rappelle que depuis longtemps on connaissait à Pompéi un édifice situé sur le forum que l'on croyait être le temple des dieux protecteurs de la cité. La comparaison du plan de cet édifice avec celui de la bibliothèque de Timgad et celui de la bibliothèque d'Éphèse, récemment publiés, prouve, à son avis, que ce bâtiment était aussi une bibliothèque.

Séance du 9 février. — Le R. P. Delattre, le savant directeur des fouilles pratiquées sur l'emplacement de l'antique Carthage, signale la découverte, qui vient d'être faite à Utique, d'une importante nécropole punique.

Les sarcophages mis à découvert jusqu'ici sont de tuf coquillier : ils ont un aspect très massif. Les puits ne sont pas disposés en rangées comme à Carthage, mais placés en tous sens. On a recueilli plusieurs bijoux ainsi qu'un collier composé de petits globules en or, et vers les pieds, deux grands anneaux d'argent. Près de cette nécropole, le comte de Chabannes a déblayé une maison romaine ornée de fresques et de mosaïques.

M. Héron de Villefosse offre à l'Académie une photographie de la *Bibliotheca celsiana*, monument qui a été mis à découvert ces temps derniers à Éphèse.

Le commandant Espérandieu fait une communication sur les résultats de récents sondages qui ont été pratiqués sur le plateau du mont Auxois. Ces travaux ont permis de constater que les ruines d'Alésia existent encore.

Séance du 23 février. — M. L. Delisle annonce à l'Académie que la Bibliothèque nationale de Paris va être enrichie, grâce à la munificence du roi Édouard VII, par un bibliophile anglais, M. Yates Thompson, du second volume de la traduction française de l'*Histoire des antiquités juives* de Josèphe, dont cet établissement possède déjà le premier volume.

Séance du 2 mars. M. A. Coulon présente quelques spécimens des moulages de sceaux pris dans les archives de la Côte-d'Or pour les archives nationales. Certains d'entre eux représentent la ville de Vienne, le martyre de saint Léger, la légende de saint Andoche, et offrent une contribution, à l'histoire de l'art et de l'archéologie.

M. H. Omont fait une communication sur un manuscrit nouvellement acquis par la Bibliothèque nationale et qui contient un traité inédit de Jean d'Aigilly, chanoine de Saint-Étienne de Dijon.

M. Héron de Villefosse communique, au nom de P. Jalabert, professeur à l'Université de Beyrouth, le texte d'une nouvelle inscription latine renfermant les noms réunis des trois membres de la triade héliopolitaine, Jupiter, Vénus et Mercure. Il présente ensuite une inscription trouvée à Carthage par le P. Delattre, dans laquelle il est probable qu'il s'agit d'une dédicace à Bacchus faite par les marchands de vins en gros de Carthage.

M. Foucart lit une étude sur Didymos.

Séance du 9 mars. — M. P. Berger communique à l'Académie, de la part du directeur des Antiquités et des Arts, à Tunis, une inscription néo-punique trouvée dans les mines de Liaxe par le lieutenant de Pontbriand. Une inscription latine dédiée à la Cœlestis, trouvée au même endroit, semble prouver que l'on est sur l'emplacement d'un temple.

M. Ed. Pottier communique une notice dans laquelle il interprète la décoration d'un vase et d'une coupe antiques, qui sont de superbes échantillons de l'art grec conservés au musée du Louvre.

Séance du 15 mars. — M. P. Berger présente, de la part du docteur Carton, un chaton de bague en or qui a été acheté à Tunis d'un Arabe par le capitaine Marty et qui représente une Athena casquée vue de trois quarts. Cette coiffure est surmontée d'un cimier et porte des deux côtés deux garde-joues.

M. Foucart lit le résumé d'une note de M. Naville, correspondant de l'Académie, sur les principales découvertes que ce savant a faites cette année à Deir-el-Bahari.

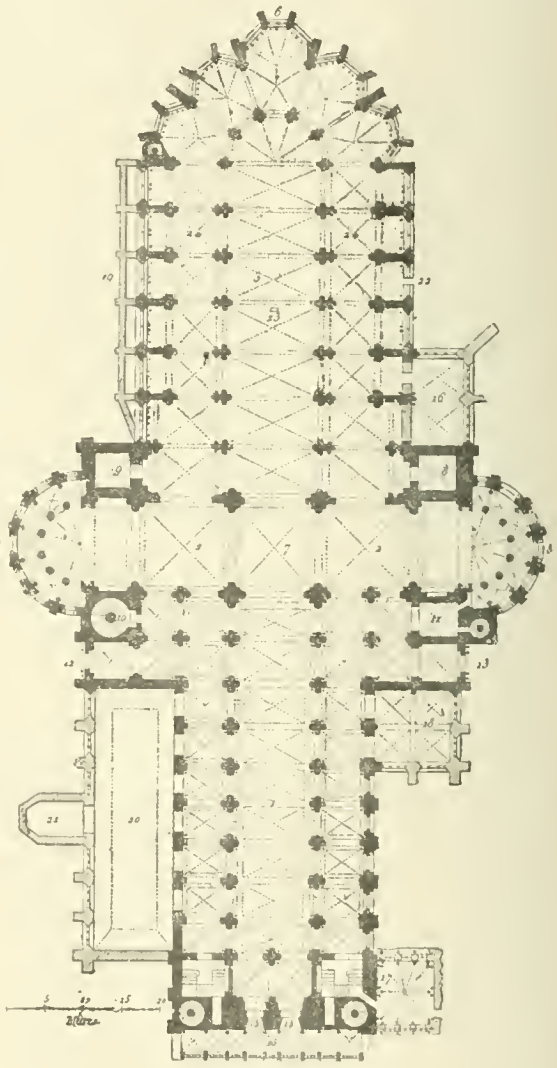
Il rapporte que le 7 février cet égyptologue a découvert une chapelle de la déesse Hathor.

A l'intérieur des bas-reliefs peints, bien conservés, représentent des actes du culte accomplis par le roi Thoutmès III et les membres de sa famille. La déesse à laquelle la chapelle était consacrée est figurée sous la forme d'une vache de grandeur naturelle. Entre les cornes est un disque lunaire surmonté de deux plumes ; de chaque côté du cou, une gerbe de plantes aquatiques. Elle allaite un jeune garçon qui est évidemment Aménophis II, le fils de Thoutmès III. Son cartouche est gravé sur le cou de la vache. Ce même roi est représenté en homme fait sous le mufle de l'animal. C'est la première fois qu'on trouve en Égypte une pareille chapelle avec une déesse de cette grandeur. Elle est certainement l'œuvre d'un artiste très habile ; le modelé du corps et de la tête est d'une grande beauté.

Société française de paléographie. Une société vient de se fonder sous ce titre dans le but de grouper les personnes qui s'occupent d'arts anciens ou de sciences anciennes — paléographie, archéologie, numismatique, art héraldique, folklore, vieille musique, vieille peinture, vieilles estampes, etc.,—de leur permettre ainsi d'étendre le plus possible leurs relations dans le monde savant, de procurer à celles qui ne peuvent quitter la province les moyens de puiser des renseignements dans les bibliothèques et dans les musées de Paris, et aussi de tirer de l'obscurité ou de sauver de l'oubli nombre de travaux et de trouvailles dignes de notoriété. La nouvelle Société, dont le siège est 6, place du Palais-Bourbon, a pour président d'honneur M. Dujardin-Beaumetz. La Société se propose de créer un bulletin dans lequel seront insérés les comptes rendus des travaux de ses adhérents ; d'organiser à Paris et en province des conférences et des expositions ; de constituer, à son siège social, un dépôt d'archives, et de publier deux fois par an une liste de ses adhérents avec leur adresse et l'indication des études auxquelles ils se livrent, afin de permettre à chacun d'eux de trouver, dans chaque ville de France au moins, un confrère capable de donner tous les renseignements dont il pourrait avoir besoin.

Académie d'Archéologie de Belgique. — Monsieur le vicomte de Ghellinck Vaernewyck suit en archéologue entendu les congrès archéologiques de France, et il a la bonne pensée d'en donner à ses confrères de l'Académie d'Anvers, des comptes rendus très étudiés. Rien n'est instructif comme ces observations prises sur le vif des édifices, par un observateur instruit et perspicace, en des voyages fortement préparés et dirigés par un maître tel que M. Lefebvre-Pontalis. Nous avons fait notre profit de l'excellent rapport de M. de Ghellinck ; nous le signalons à nos lecteurs comme une mine de renseignements pleins d'intérêt.

Il me sera permis de relever une page qui vient corroborer des idées jadis émises ici même sur le



Plan de la cathédrale de Tournai.

rôle de la cathédrale de Tournai, comme la plus ancienne parmi tout un groupe d'églises du Nord de la France (elle est à la frontière) caractérisées par des absides terminant les croisillons du transept (Cambrai, Valenciennes, Soissons, Noyon, etc. J'ai montré que ces églises sont apparentées entre elles, et que leurs hémicycles, rappelant d'une manière frappante ceux des églises rhénanes, se distinguent néanmoins nettement

de ces dernières ; après avoir fait ressortir les différences, j'ai cru pouvoir conclure que la parenté de l'église romane rhénane avec l'église romane tournaisienne n'est pas une parenté de mère à fille, mais de sœur à sœur ; que l'une et l'autre dérivent directement de la basilique lombarde.

Tout cela a été développé dans une étude parue dans la *Revue de l'Art chrétien* en 1893, p. 216. M. de Ghellinck n'en a pas eu connaissance, sans quoi il en aurait fait mention. Il m'est d'autant plus agréable de lui voir présenter presque la même thèse avec des arguments analogues ; la coïncidence de nos manières de voir ne peut tenir qu'à l'évidence des faits qui l'ont frappé, et donne un appui plus solide à la thèse en question. Nous extrayons de son étude le passage suivant :

M. Lefèvre-Pontalis constate dans son *Histoire de la cathédrale de Noyon*, pp. 24 et 29, qu'une influence germanique se fit sentir dans le transept et dans la nef, par le plan si particulier des supports. Ne pourrait-on pas y voir l'influence de la cathédrale de Tournai ? C'est à partir de 1131 qu'il faut rechercher l'origine et le plan de l'édifice actuel. Il y a entre les dates de 1131 et de 1148, une période de dix-sept ans, durant laquelle on avait eu tout le temps d'élaborer les nouveaux plans de reconstruction pendant que les deux évêchés étaient encore réunis.

La cathédrale de Tournai, qui passe avec raison pour un des plus beaux spécimens de l'architecture religieuse et par le grandiose de ses proportions (134m. de long sur 66 m. de large), et par la pureté de ses lignes, et par l'harmonieuse disposition de ses différentes parties, existait déjà, au moins pour plus de la moitié, du temps de Simon de Vermandois. Sa nef et son transept du XIe et du XIIe siècle, avaient dû frapper l'évêque Simon : son chœur, qui fut rebâti plus tard, sous Walter de Marvis de 1242 à 1325, devait être primitivement en proportion des parties romanes encore existantes.

La cathédrale de Noyon ayant été détruite par l'incendie de 1131, n'est-il pas tout naturel d'admettre que Simon voulut reproduire à Noyon ce qu'il admirait à Tournai ? Aussi cette influence germanique que tous les archéologues s'accordent à retrouver dans certaines parties de la cathédrale de Noyon, pourrait très bien être une influence tournaisienne.

Les deux édifices ont des transepts terminés par des absides semi-circulaires. Il est vrai que le plan tréflé avec ces absides semi-circulaires se rencontrent aussi à Saint-Martin de Cologne, à Saint-Macaire près de Bordeaux et à Soissons, mais ce sont des exemples rares. Le plan tréflé a surtout pris son essor dans l'école germanique et en Lombardie, c'était la forme dérivée des chapelles trichores, élevées à Rome par les premiers chrétiens. Exemples sur les bords du Rhin, la cathédrale de Bonn et à Cologne, Saint-Martin et Sainte-Marie ; en Italie, les cathédrales de Parme et de Pise.

Il faut remarquer que Noyon est antérieur à Soissons, dont un bras du transept date d'environ 1180, sous l'évêque Nivelon, et que donc Tournai et Noyon peuvent avoir influencé la cathédrale de Soissons. Or, le transept de Tournai étant antérieur à celui de Noyon, ne serait-il pas probable que les évêques de Tournai, frappés du grandiose du plan de leur cathédrale, n'aient voulu transporter à Noyon, ce plan qu'ils admiraient et trouvaient si propre à la majesté du culte ?

Il faudrait étudier et comparer les deux cathédrales, et bien d'autres points communs viendraient corroborer cette opinion. Ainsi, Noyon comme Tournai, possède de vastes galeries au-dessus des bas-côtés ; Noyon comme Tournai a quatre étages d'arcades et de baies à l'intérieur de la nef. Noyon comme Tournai a des piles carrées flanquées de quatre colonnes engagées. Ceci comme aperçu d'ensemble, car il y a bien des différences notables, la nef de Noyon, étant postérieure à celle de Tournai, a l'alternance des colonnes rondes et des piliers flanqués de colonnettes ayant supporté primitivement des voûtes sexpartites, détruites plus tard par l'incendie. Les colonnettes des formerets partent du fond, tandis qu'à Tournai chaque étage a ses colonnettes distinctes. Les voûtes de la nef et des tribunes sont en plein cintre à Tournai, tandis qu'à Noyon existent des voûtes d'ogive. Le chœur de Noyon est antérieur au magnifique chœur de Tournai, élevé sous l'épiscopat de Walter de Marvis, commencé en 1242 et achevé seulement en 1325.

L. C.

Bibliographie.

GAND, GUIDE ILLUSTRÉ.—In-8°, LVI-176 pp., nombreuses vignettes. Gand, A. Vander Haeghen, 1905.

LES vieux *Guides* dans nos villes étaient de naïves et parfois de grotesques compilations, de petites entreprises boutiquières, de la part des vendeurs de livres. Depuis l'on en a vu qui étaient des œuvres d'érudition, dues à des archéologues sérieux, parfois doués d'une belle plume. Le nouveau *Guide de Gand* est mieux encore; les savants de la bonne ville flamande se sont associés pour en faire un chef-d'œuvre. Les étrangers qui visiteront désormais la vieille cité transformée, y seront guidés par des savants, tels que l'historien Pirenne, des archéologues comme MM. Van den Gheyn, Diegerick, Vander Haeghen et Van Werveke, des artistes et des esthètes, comme MM. Bergmans, Heins et Dutry.

Gand. — Musée lapidaire dans l'ancien réfectoire de l'abbaye de Saint-Bavon [1].

Ajoutons que le beau volume est supérieurement illustré, grâce au concours d'une pléiade de fins amateurs. C'est, dans son genre, une œuvre supé-

1. Les clichés qui illustrent cet article ont été mis gracieusement à notre disposition par l'éditeur.

rieure, où l'on semble s'être attaché à désarmer la critique ; on y a presque réussi.

On pardonnera pourtant à un architecte de regretter que dans des pages si étudiées, où

Gand. — Préau du cloître de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon.

Gand. — Un des pendentifs portant la coupole de l'église N.-D. Saint-Pierre.

généralement, en termes concis, est dit tout l'essentiel, on ait omis de caractériser le style des anciens monuments.

Il y a çà et là des retouches à faire lors d'une réédition. A l'église Saint-Nicolas, au lieu de copier dans Schayes une description du pauvre

portail, et dans Hymans, celle de certaine chambre inaccessible de la tour, on aurait pu noter le beau style primaire tournaisien du vaisseau bâti en moellons bleus, et rappeler que la longue (*sic*, lisez haute) fenêtre de la grande façade rappelle l'ancien berceau lambrissé de la nef ; on aurait pu noter aussi le dispositif tout scaldisien des pseudo-absidioles du chevet.

A Saint-Michel et à la cathédrale, il convenait de faire remarquer la svelte élégance des nefs, et le système si curieux des voûtes presque uniques au monde de ces deux vaisseaux brabançons. Quelle prétérition étonnante aussi que celle des superbes vitraux du chœur de Saint-Bavon !

Enfin, il eût été intéressant de signaler au visiteur que l'église d'Akkerghem est une réplique (un peu dépaysée) des églises rurales de la Flandre maritime.

Il n'y a rien de « romano-byzantin » à l'église de Sainte-Anne.

Il n'y a pas lieu d'appeler la cave de la Halle aux draps une crypte, parce « qu'autrefois elle était au niveau de la rue » (p. 60) ; la salle basse du manoir de Gérard le Diable n'est pas davantage une crypte (p. 80).

Parmi les belles pages, substantielles et brèves, de ce guide bien fait, le discours sur le Parc de la citadelle fait l'effet d'un hors-d'œuvre; on y couvre de fleurs, durant trois pages, les jardiniers modernes très méritants d'ailleurs ; et l'on y éreinte en vingt lignes superflues le plan ancien de feu Van Hulle, alors que plus haut l'on n'avait pas un mot de blâme pour l'énorme bévue que fut le tracé récent de la nouvelle rue Borluut.

L. C.

CATHÉDRALES DE REIMS, AMIENS ET BEAUVAIS, par A. Gosset. Broch., A. Gonet.

L'architecte remois bien connu de nos lecteurs a présenté au Congrès d'archéologie tenu à Beauvais en 1905, en de remarquables dessins, un saisissant parallèle entre trois chefs-d'œuvre de l'art médiéval français, les trois belles cathédrales dont l'érection s'est succédé à court intervalle (1212, 1220, 1225).

Jean d'Orbais a planté la cathédrale d'Amiens, pour l'élever haut dans les airs, sur des piliers robustes et des murs puissants, et suivant un plan fort simple. Ses terminaisons auxquelles il manque sept flèches, ses pinacles surtout, fleurissent dans les airs en une merveilleuse richesse ; ses portails sont éblouissants. Les retraites qu'offrent ses murs, habilement amorties, révèlent non des repentirs, mais des diminutions de hauteur tardivement décidées. La puissance des fondements semble rappeler la tradition romaine.

L'œuvre de Robert de Lusarches, la cathédrale d'Amiens, la plus vaste de toutes, est plus harmonieuse et plus svelte ; c'est comme un réservoir d'air et de lumière ; la légèreté des piles est obtenue par l'ingénieux porte-à-faux des contreforts. C'est le chef-d'œuvre de l'art gothique.

Milon de Nanteuil voulut donner à la cathédrale de Beauvais, malheureusement inachevée, une hauteur vertigineuse ; il porta jusqu'à une folle témérité la hardiesse de la structure médiévale, et poussa jusqu'aux dernières limites l'ajourement des murs ; son œuvre ne tint debout que remaniée et sa grande lanterne s'écroula pour avoir été élevée avant la grande nef.

L. C.

LES INFLUENCES DE L'ÉCOLE AUVERGNATE EN VELAY, par M. H. du Ranquet. — Broch., Delesques, Caen, 1905.

Nous avons signalé en son temps cette étude présentée au Congrès archéologique tenu au Puy en 1904. M. du Ranquet établit, d'accord avec notre collaborateur M. N. Thiollier, que le Velay est resté étranger à l'influence auvergnate, en dépit de l'opinion de Viollet-le-Duc ; pas même l'église de Monastier n'y est soumise. On ne trouve guère en Velay des berceaux dépourvus de doubleaux, ni de collatéraux voûtés en demi-berceaux. Les voûtes y sont appareillées ; les modillons à copeaux sont rares. Le décor si caractéristique dû à la polychromie des matériaux n'est dû lui-même en Velay comme en Auvergne, qu'à la nature des roches locales, avec, d'ailleurs, les différences correspondant aux gisements des deux contrées.

L. C.

UN MANUSCRIT A PEINTURES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-OMER, par M. L. Boinet. — Broch., extr. du *Bullet archéologique*, Paris, 1905.

C'est un petit monument d'art local, que le manuscrit n° 698 de la bibliothèque de Saint-Omer, où un moine vivant vers 1100 a écrit et illustré la vie de saint Omer, à laquelle furent ajoutées bientôt celles des saints évêques Erkembod et Autbert. M. Boinet publie et explique ses curieuses miniatures. Il rapproche celles qui ont trait à la légende de saint Omer des bas-reliefs figurés aux flancs du tombeau du saint évêque conservé dans l'ancienne cathédrale, et dont l'auteur pourrait bien s'être inspiré des miniatures.

On peut induire du style de ces dernières qu'elles ont été exécutées à Saint-Omer par un artiste venu de la province rhénane.

L. C.

LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY, par Mgr A. MARSAUX. — Broch. Clermont, 1905.

M. le grand-vicaire de Beauvais, notre collaborateur, résume la récente étude de M. le comte Durieux, sur le précieux manuscrit qu'a illustré le talent de Paul de Limbourg. Il s'arrête en particulier aux vues de châteaux, qui occupent les fonds de plusieurs de ces tableaux en miniature, et qui reproduisent fidèlement des monuments anciens en partie disparus.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, année 1905, nos 5-6.

M. A. Philippe donne une substantielle étude sur l'abbatiale clunisienne La Charité sur Loire, élevée apparemment par le prieur Gérard († 1087), l'architecte de l'église. Celle-ci offrait jusqu'en 1559 une très longue nef de onze travées avec doubles collatéraux, coupée par le transept à croisillons qui dépassait d'une travée les absides greffées à l'Est de ses croisillons, savoir deux peu profondes et deux reculées. Un déambulatoire et cinq absidioles rayonnantes entourent le chœur.

L'auteur se rallie à l'opinion de M. Von Bezold d'après lequel, à La Charité, et aussi à Cluny, le chevet à chapelle rayonnante a été substitué à un groupe de chapelles orientées, ici au nombre de sept.

Le triforium accuse un compromis, entre les styles de la Bourgogne et de l'Auvergne.

M. Philippe décrit en détail toutes les parties de ce vaisseau jadis si vaste et si riche, remarquable aussi par ses sculptures ornementales et symboliques, et ses beaux portails et dont la façade a dû être d'une richesse inouïe.

M. le chanoine Métais décrit le tombeau de Jean de Salisbury, récemment découvert dans l'ancienne abbaye de Notre-Dame de Josaphat près de Chartres. C'est un sarcophage du XIIIe siècle, couvert de plantureuses sculptures végétales polychromes.

M. E. Lefebvre-Pontalis donne une excellente notice sur l'église de Chatel-Montagne (Allier), encore un de ces édifices, soumis à la double influence de la Bourgogne et de l'Auvergne. On y remarque comme à Saint-Généroux, ou Saint-Piat de Tournai, au-dessus des grandes arcades, des petites baies donnant sous les voûtes des bas-côtés. Le maître étudie les remaniements successifs subis par ce curieux édifice, et son étude est accompagnée de remarquables dessins.

L. C.

L'ARTE [1].

(1903, *janvier février.*) — Étude de M. E. von Fürstenau sur la peinture et la miniature à Naples au XIVe siècle. L'auteur étudie une série de miniatures : l'ouvrage le plus ancien (vers 1356) est le livre de statuts de l'Ordre du Saint-Esprit, conservé à la Bibliothèque Nationale, à Paris. Cet ouvrage semble de la même main que la Bible dite Hamilton, aujourd'hui au Cabinet des estampes de Berlin, et le cod. Vatic. lat., 3550, à la Bibliothèque Vaticane.

Article de M. H. Bouchot sur les Primitifs français. L'auteur étudie en particulier le fameux livre d'Heures de Chantilly, attribué par M. Léopold Delisle aux frères de Limbourg. Il essaie de démontrer qu'il faut y voir l'œuvre de Jacques Coene et de Jean Mignot, qui séjournèrent à Milan et travaillèrent à Paris avec Pietro de Verona. Ce livre d'Heures serait antérieur à 1415.

Étude de M. A. Venturi sur la sculpture vénitienne à Bologne à la fin du XIVe et au début du XVe siècle. Reproductions de sculptures des frères Massegna, d'Andrea da Fiesole, de Jacopo della Quercia, etc., conservées à Bologne.

(Mars avril.) — Étude de M. E. Jacobsen sur les successeurs de Francia et de Costa, à Bologne. Le plus important des premiers est certainement Timoteo Vite : il ne reste de lui, à Bologne, qu'un seul tableau, une *Madeleine*, à la Pinacothèque. Ce tableau est de 1508. Citons, parmi les autres élèves de Francia, Jacopo Boateri, Bagnacavollo, Girolamo Marchesi di Cotignola, etc. Parmi les imitateurs de Costa, les plus intéressants de beaucoup sont les frères Aspertini : seul, Amico Aspertini nous est connu; sur son frère Guido nous ne possédons presque aucun renseignement. Les œuvres d'Amico à Bologne sont une *Adoration des Mages* à la Pinacothèque, et deux fresques dans la chapelle de Santa Cecilia, mais son chef-d'œuvre se trouve à Lucqnes : les fresques de San Frediano.

Article de M. P. d'Ancona sur les fresques du château de Manta dans la vallée de Saluzzo.

Étude de M. A. Venturi sur les fragments de la crèche de Jésus-Christ à la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome. Il s'agit de reliques du berceau de Notre-Seigneur, conservées dans un oratoire qui fut restauré par Arnolfo di Cambio au XIIIe siècle. Les fragments qui ont survécu sont reproduits.

Notes d'A. Bellucci sur une ancienne industrie textile à Pérouse.

(Mai juin.) — Article de M. Antonio Munoz sur l'art byzantin et l'exposition de Grottaferrata.

1. D'après la *Chronique des Arts*, 1905.

Étude de M. M. Raymond sur l'ancienne façade du Dôme de Florence. La façade fut détruite en 1588. L'auteur constate que les architectes italiens ne construisirent jamais une façade en véritable style gothique. Déjà Arnolfo semble avoir conçu pour la façade la forme traditionnelle des basiliques et la façade du Dôme ressemblait sans doute à celle de San Miniato. Mais ses projets furent modifiés au XIVe siècle. Francesco Telenti commença ses modifications en 1357 ; les travaux continuèrent jusqu'en 1420. L'auteur étudie la façade d'après une fresque de Poccetti au couvent de Saint-Marc, et un excellent dessin conservé à l'Opera del Duomo. (Nombreuses illustrations.)

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST.

(1904, *fasc. 11.*) — Cette revue entreprend, à partir de ce numéro, sur la belle exposition de Düsseldorf en 1904 (1), une série d'études (continuée dans les dix fascicules suivants) et signées des noms de MM. E. Firmenich-Richartz, A. Kisa, P. Schubring, le P. Beissel. A noter celle de M. le chan. Schnütgen, sur les objets d'orfévrerie du moyen âge exposés à Düsseldorf en 1902.

Etude de M. H. Oidtmann sur les beaux vitraux du XVe siècle de l'ancienne église Sainte-Madeleine de Strasbourg, détruite par le bombardement des Allemands en 1870.

(Fasc. 12.) — *Symbolisme artistique*, par M. Andreas Schmidt.

(1905, *fasc. 1.*) — *Les Animaux à la crèche du Sauveur*, par C. Lubeck : histoire de cette tradition au point de vue iconographique.

(Fasc. 2.) — *Pétrarque et le Symbolisme antique*, par M. E. Teichmann.

(Fasc. 3.) — *Les Peintures murales de l'époque romane dans les provinces du Rhin* par M. Schnütgen (7 reprod.).

(Fasc. 4.) — Notice du P. J. Braun sur un calice du XVIIe siècle, d'origine suisse, conservé à l'église Saint-Joseph, à Paris.

Étude de M. E. von Mœller sur les figurations en art de la Justice les yeux bandés.

(Fasc. 5.) — Article du P. J. Braun sur un reliquaire du XIIe siècle conservé dans l'ancienne église des jésuites de Molsheim, en Alsace.

(Fasc. 6.) — Importante étude de M. Otto von Falke sur le célèbre orfèvre Nicolas de Verdun et la châsse des Trois Rois du trésor de la cathédrale de Cologne.

(Fasc. 7.) — Article de M. L. Burker sur une nouvelle église récemment construite à Mettlach.

Notice du P J. Braun sur des ornementations en guipure de parements d'autel, conservées au musée national de Munich.

(Fasc. 8.) — *Plats en métal gravés des XIIe et XIIIe siècles*, par M. A.-C. Kisa.

Notice de M. B. Kleinschmidt sur le « rational » du prince-évêque Ferdinand II de Paderborn (1665).

(Fasc. 9.) — M. le chan. Schnütgen décrit un manuscrit à figures de la *Biblia pauperum*, comprenant 48 grandes miniatures qui offrent une grande analogie avec le style des tableaux de Conrad Witz (mort en 1447) conservés à Bâle.

(Fasc. 10) — Notice de P.-J. Braun sur un brodeur colonais anonyme du XVIIe siècle, dont de belles œuvres — chasuble, antipendium — sont conservées à l'église de l'Assomption de Cologne.

(Fasc. 11.) — M. Karl Atz étudie un curieux retable peint à volets du XVe siècle conservé dans l'église Notre-Dame à Stams (Tyrol) et donne l'explication des figurations symboliques qui encadrent le sujet central représentant la Nativité de l'Enfant-Jésus.

M. Hugo Rathgens signale dans un manuscrit de la Bibliothèque de Leipzig (cod. n° 165) datant du VIIIe ou IXe siècle une représentation de l'église Saint-Martin de Cologne, qui donne l'ancienne physionomie de cette église avant l'incendie de 1139.

(Fasc. 12.) — M. Fr. Witte signale un intéressant ensemble de peintures murales de l'époque romane, récemment découvertes dans la petite église de Saint-Kilian, à Lugde, près Pyrmont.

Notice de M. J. Graus sur un curieux confessionnal daté de 1607, existant dans l'église de Sanct Georgen ob Murau (Styrie).

NOTES D'ART.

Les dernières livraisons de l'année 1905 donnent des notes critiques de bibliographie campanaire.

1 D'après la *Chronique des Arts*, 1904.

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : Restaurations. — EXPOSITION VAN EYCK. — MUSÉES : Rome ; Milan. — NOUVELLES : Venise ; Liége ; Jérusalem. — NÉCROLOGIE : E. Gerspach ; J. Helbig.

Monuments anciens : Restaurations.

Poperinghe. — La flèche de l'église Notre-Dame construite, il y a une cinquantaine d'années, a dû être rebâtie. Les plans ont été fournis par M. Coomans, qui s'est acquitté de sa tâche d'une façon très satisfaisante.

***

Tieghem. — On s'apprête à placer dans les fenêtres de la jolie église de Tieghem (Fl. Occ.), des vitraux manquant absolument de caractère. Espérons que les commissions compétentes interviendront énergiquement.

***

Dixmude. — Quand on plaça dans l'église Saint-Nicolas de Dixmude, au XVIe siècle, le jubé merveilleusement ajouré qui clôture le chœur, on entailla fortement un des piliers de la croisée du transept pour y ménager le passage de l'escalier donnant accès à la plateforme du « doxal ». Dans ces derniers temps des mouvements inquiétants se produisirent dans ce pilier, des éclats ont sauté récemment ; la situation était grave. On a été obligé de supprimer l'escalier et de reconstituer le pilier dans sa masse primitive. L'architecte de l'église a été chargé de dresser le projet d'un escalier qui se développe entièrement en dehors de celui-ci.

***

Neerheylissem. — Une intéressante découverte a été faite dans l'église paroissiale de Neerheylissem-lez-Tirlemont, où, en grattant le mortier d'un mur près du jubé, on a mis au jour des peintures murales fort anciennes. Elles représentent saint Pierre tenant les clefs d'une main et tendant l'autre à un saint, qui a la tête ceinte d'une couronne et semble faire son entrée triomphale au ciel. Saint Pierre est entouré de plusieurs anges. A sa gauche, se dresse saint Sulpice, le patron de l'église. Du côté opposé au premier plan, à gauche, on aperçoit des têtes hideuses grinçant des dents et dévorées par des flammes : l'enfer. Dans un coin se dessine la figure du dragon infernal. Les travaux continuent. Toutes ces peintures sont dans un excellent état de conservation.

***

Bruges. — On vient d'adjuger des travaux de reconstruction de la façade occidentale et du porche de l'église Notre-Dame. Le devis monte à 169,252 fr. 30.

L'entrepreneur exécutera complètement la façade de l'église indépendamment du porche. Celui-ci sera exécuté de façon à s'adosser aux nouvelles constructions.

***

Philippeville. — Des travaux de restauration vont être effectués à l'église de Philippeville. Grâce aux subsides obtenus et à la générosité des habitants, on va reconstituer l'église dans l'état où elle se trouvait lors de la fondation de la ville-forteresse.

Exposition.

Gand. — Les démarches continuent activement pour assurer le succès de la prochaine exposition van Eyck, qui doit avoir lieu, nous l'avons annoncé déjà, dans les galeries du musée des Beaux-Arts de Gand. Le Gouvernement belge a chargé son ministre accrédité à Berlin de faire la demande officielle des volets du retable de Saint-Bavon, actuellement au *Kaiser-Friedrich Museum*, pour permettre la reconstruction temporaire de l'*Agneau mystique* qui sera le « clou » de cette belle manifestation d'art (1).

Musées.

Rome. — S. S. Pie X a décidé de rendre à l'admiration de tous les splendides fresques dont Pinturicchio a orné les appartements Borgia.

S. É. le Cardinal Merry del Val avait fait choix des appartements Borgia. Mais le Saint-Père a donné satisfaction aux artistes en décidant que les appartements du cardinal seraient transportés ailleurs et le libre accès des salles Borgia rendu au public, et il a fait entreprendre au Vatican des travaux de restauration dont on ne saurait trop se réjouir.

Les magnifiques salons du premier étage auxquels conduisait l'escalier royal du Bernin avaient été divisés au commencement du XIXe siècle en

1. Pour les adhésions et renseignements, s'adresser à M. L. Maeterlinck, conservateur du musée de Gand.

plusieurs petits appartements destinés à divers employés des palais apostoliques. Toutes les cloisons récentes ont été démolies, et l'on peut admirer déjà l'ampleur et la beauté de ces salons, que Paul V et Urbain VII, les grands papes du XVIIe siècle, firent splendidement décorer. Dominant la colonnade du Bernin, éclairé par de larges ouvertures qui donnent sur la place Saint-Pierre, un appartement, jusqu'ici défiguré, a été rendu à sa beauté primitive.

Sous des tapisseries sans valeur, collées aux murs, on a trouvé des fresques décoratives d'une grâce charmante. Elles ont été exécutées par des peintres du XVIIe siècle de l'école de Guido Reni et de Carlo Dolci.

Pie X a surtout à cœur de réorganiser la Pinacothèque ou galerie de peinture. Créé par Pie VII sur les conseils de Canova et du cardinal Consalvi pour donner asile aux divers tableaux ravis à l'Italie au cours des conquêtes de Napoléon Ier, ce musée improvisé se ressent de la hâte avec laquelle il fut installé. Très haut perché, il est d'accès difficile, et c'est là son moindre défaut, car les architectes doutent de la solidité des vieilles poutres qui soutiennent ce troisième étage, et pour ce motif on ne permet pas à plus de cinquante personnes de stationner dans la troisième salle.

Pie X a eu la pensée de transférer la Pinacothèque dans un des bras du Palais qui longe la cour du Belvédère, dans l'actuelle « Floresia », ou serre apostolique, qui est contiguë aux archives et à la bibliothèque. Le Pape a donné l'ordre de rouvrir toutes les grandes fenêtres de cette galerie, d'y faire un pavé de marbre et d'y disposer des calorifères pour l'hiver.

*
* *

Milan. — On lit dans le *Journal des Arts :*

La section de peinture au musée municipal installé dans l'ancien château des Sforza vient de s'enrichir de plusieurs morceaux importants. J'en trouve l'énumération dans le numéro de l'*Illustrazione italiana* du 11 septembre 1904, et j'en extrais ce qui suit, en y joignant quelques observations fondées sur les reproductions photographiques dont est accompagné l'article signé Francesco Malaguzzi Valori.

Ce sont, d'abord, les deux volets d'un triptyque attribué à Defendente Ferrari. Chaque panneau présente, agenouillé, un donateur, un « devoto », comme on dit en Italie ; le personnage, les mains jointes et simplement drapé, est accompagné de deux figures debout, un saint et une sainte richement vêtus. Un peu de faiblesse dans le modelé et dans le dessin des extrémités n'empêche pas l'œuvre d'être des plus distinguées et digne d'un grand musée.

Mais il faut mettre au-dessus de ce morceau très estimable les quatre tableaux d'Alessandro Bonvicino, de Brescia, dit *il Moretto*, qui, né en 1498 et mort en 1555, est un des plus grands peintres des écoles lombardes. L'*Illustrazione italiana* ne donne pas la reproduction du *Jérémie*, mais le *saint Jean-Baptiste* debout paraît de tous points très beau et j'en dirai autant du *saint Antoine de Padoue* vu à mi-corps. Quant à la grande composition, *sainte Ursule et les vierges ses compagnes*, l'image offerte permet de le considérer comme une œuvre excellente ; *Il Moretto* avait beaucoup étudié les maîtres de Venise et on s'en aperçoit à la richesse de sa couleur, très sensible jusque dans la reproduction en blanc et noir donnée par le journal. Il y a de plus dans ce beau tableau une pureté dans les types de femmes, une noblesse paisible faites pour captiver le regard et produire une impression élevée et durable. Je trouve surtout très belle la figure centrale: Ursule debout et couronnée, vêtue d'une longue robe blanche et de ses bras écartant son manteau pour élever droits deux étendards marqués d'une croix. Au-dessus, vue à mi corps dans des nuages, la Vierge tient à demi couché l'enfant endormi et pose sa tête sur la sienne ; c'est un sujet souvent traité par les Vénitiens, notamment par les Bellini et reproduit en plusieurs exemplaires par *Il Moretto* lui-même. Tout en louant ce beau tableau, l'auteur de l'article, croit pouvoir reconnaître la main d'un élève dans certaines parties secondaires.

La *Dalila*, de Bernard Strozzi, est, au contraire empreinte d'un réalisme assez accentué. Ce Strozzi, né en 1581, mort en 1644, est le plus connu des peintres qui constituent ce que l'on veut bien appeler l'École de Gênes. Il fut d'abord capucin, d'où son surnom, *il Capucino*, s'enfuit de son couvent et alla chercher fortune à Venise, Il y avait alors un interrègne dans l'École vénitienne. les grands artistes du XVIe siècle avaient tous disparu : Véronèse en 1588, le dernier des Bassans, ces lourds coloristes dont le temps a encore assombri et vulgarisé la palette, — j'ai vu cependant d'eux quelques belles choses, notamment une superbe composition à Madrid, — le chevalier Léandre Bassan, était mort en 1622, et les Tiepolo ne sont pas encore venus. Le goût du temps était d'ailleurs aux œuvres de caractères plutôt que de beauté, et *il Capucino* arrivait à son heure. Il a des peintures à la bibliothèque de Saint-Marc, à l'église Saint-Benoît, et en d'autres lieux, mais ce n'est pas cela que l'on vient chercher à Venise. D'après la reproduction donnée par le journal, la *Dalila* est une figure d'une beauté énergique, presque brutale, dont M. Francesco Malaguzzi Valeri loue la virtuosité du pinceau et du coloris.

L'auteur cite encore une petite *Sainte Hélène*, de l'École Vénitienne ; un beau portrait rappelant ceux du Tintoret ; une *Madone avec l'Enfant et deux saints*, attribuée à Girolamo da Santa Croce, un peintre de Bergame, qui a subi l'influence des Bellini ; un *Rédempteur* de Rocco Marconi, qui rappelle la même école ; enfin, un petit triptyque, représentant avec un sentiment de réalisme assez marqué, des scènes du Nouveau Testament; ce serait l'œuvre d'un artiste de période antérieure à Léonard de Vinci, Bernardino Butinone di Treviglio.

Maintenant, l'auteur de l'article reconnaît que certaines de ces peintures ont nécessité ou nécessiteront le secours d'une restauration discrète. A cela, il n'y a rien à dire, toute œuvre de l'homme est destinée à périr, mais de bons remèdes peuvent prolonger son existence ; c'est un sacrifice à faire, le tout est de savoir s'y prendre à temps et les restaurateurs italiens sont d'habiles gens.

Quand, il y a trois ans, j'ai visité le musée du château des Sforza, la classification générale était déjà satisfaisante, mais la galerie de peinture me parut la moins bien partagée au point de vue de la disposition et surtout de l'éclairage. C'était d'ailleurs une série fort mêlée de très bon, de bon et de médiocre. M. Francesco Malaguzzi

Valori affirme, en terminant, que pour la bonne présentation des œuvres exposées, le musée Sforza n'aura bientôt rien à envier au Bréra réorganisé ; voilà qui est bien. Puisse-t-il être plus heureux que notre Louvre sans cesse remanié, livré au vandalisme des architectes, où l'on n'est jamais assuré de retrouver deux jours de suite le même tableau à la même place, où l'on semble enfin avoir pris à tâche de faire du grand musée français un perpétuel devenir. Si du moins, à chaque changement on pouvait dire comme Gavarni toutes les fois qu'il bouleversait son jardin, — et c'était souvent : — « Vrai, c'est presque aussi bien qu'avant ! »

André ARNOULT.

Nouvelles.

Venise. — Les travaux de reconstruction du campanile de Saint-Marc sont activement poussés. Les fondations sont terminées ; la charge de l'édifice s'appuiera sur d'énormes blocs de pierre assurant un équilibre plus stable que les anciens fondements. L'aspect du campanile sera en tous points semblable à l'ancien. La partie décorative doit être édifiée en pierres de taille ; le clocher, tout en métal, sera surmonté d'un paratonnerre. La *loggetta* sera naturellement rétablie dans sa forme primitive, et, peut-être avant la fin de l'année, verra-t-on le campanile achevé (1).

***

Le professeur Magliano vient de découvrir dans l'église San Domenico Maggiore, derrière un tableau, une fresque représentant la Madone et qui date du XIVe siècle, à en juger par la figuration qui s'y trouve de la façade de l'église érigée à cette époque (2).

***

Dijon — Une œuvre importante du XVIe siècle, le *Jugement dernier* qui, à l'église Saint-Michel, remplit le tympan central du grand portail, n'est plus désormais anonyme.

Ce morceau remarquable était attribué traditionnellement, mais sans l'ombre d'une preuve, à Hugues Sambin.

Un document découvert dans les archives paroissiales par MM. Jules d'Arbaumont et Étienne Metman membres du Conseil de fabrique et de la Commission départementale des Antiquités, résout, non d'une manière complète toutefois, le problème qui depuis trois siècles n'a cessé d'occuper l'opinion des archéologues et des artistes dijonnais. D'un acte du 13 juillet 1551, il résulte, en effet, que le *Jugement dernier* a été commandé à Nicolas de la Court, imagier, natif de Douai et établi à Dijon ; il s'engageait à l'exécuter d'après le « patron » qui lui serait fourni, pour la somme de 70 livres tournois, — environ 1,500 francs de notre monnaie, — et à le terminer pour la Noël prochaine, en moins de six mois, par conséquent. Et encore le terme fut-il avancé et le travail livré dès le 13 novembre. On ne relève, du reste, aucune trace de précipitation et d'à peu près dans l'exécution ; étant donnée la sévérité extrême que l'on apportait dans l'examen et la réception des œuvres d'art en ce temps, on n'aurait jamais accepté un travail hâtif et imparfait.

Qu'était ce Nicolas de la Court, cet imagier jusqu'à hier inconnu, dont le nom sort ainsi brusquement de la poussière des archives ? On l'ignore encore, mais en l'état c'est un nom à ajouter à la liste déjà longue des artistes provinciaux du temps, ou qui, non Français, puisque Douai était alors Espagne, ont travaillé pour la France.

Maintenant, que faut-il entendre par ce mot « le patron » ? Était-ce un modèle en grandeur d'exécution, une maquette en terre cuite, un carton, ou même un simple dessin. En outre, quel fut l'auteur du projet ainsi donné ? On ne le sait pas encore, et peut-être l'ignorera-t-on toujours.

Quoi qu'il en soit, j'écarte sans hésiter le nom de Sambin ; d'abord pour des raisons générales et artistiques, ensuite par celle-ci : comme il habitait Dijon, s'il avait été capable de composer un tel morceau, il eût été aussi en état de l'exécuter. Peut-être doit-on conclure que l'auteur du « patron » était un étranger, dès lors pourquoi ne l'aurait-on pas demandé à Dominique Florentin qui travaillait en Champagne à la même époque ? C'est, du reste, à peine une hypothèse, et il faudrait procéder par des comparaisons minutieuses pour oser attribuer notre bas-relief à l'artiste italien. Or on sait si en pareille matière les experts donnent des conclusions identiques. Cependant cette indication à moi donnée par feu Louis Courajod, mérite d'être retenue au dossier.

Pour moi, il me semble démêler dans le *Jugement dernier* de Dijon — je parle surtout de la partie inférieure, très belle et supérieure à la scène céleste — une succession de plans qui fait penser à l'œuvre d'un peintre. Je sais bien que dans la porte principale du baptistère de Florence, Lorenzo Ghiberti nous en fait voir bien d'autres, toutefois c'est une exception dans l'histoire du bas-relief aux temps modernes. Je ne considère donc pas comme invraisemblable que le « patron » ait été donné par un peintre, peut-être un peintre verrier. Mais ceux-ci composaient-ils leurs cartons eux-mêmes ou se bornaient-ils à

1. *Courrier de l'Art.*
2. *Ibid.*

exécuter ceux des autres? Je crois que les deux cas se sont maintes fois présentés, comme ils se présentent encore de notre temps.

Nicolas de la Court était aussi l'auteur du saint Michel debout au trumeau central, et dont, chose assez singulière, les grandes ailes déployées — ce qui est très visible dans les anciennes gravures — masquaient en partie le bas-relief. L'archange était-il représenté dans la fonction qui est toujours la sienne quand il figure dans le *Jugement dernier*, celle de peser les âmes? Cela est vraisemblable. Il a été brisé à la Révolution avec les quarante-deux statues debout dans les niches du grand portail, et les six, trois pour chacun, qui se voyaient à ceux du transept. Sous la Restauration, on remplaça l'œuvre de Nicolas de la Court par la figure que l'on voit encore en place; on l'avait trouvée, légèrement mutilée, chez un marbrier de la ville, et elle semble si bien faite pour la place qu'on la tenait facilement pour l'original. Mais les documents sont positifs. La petitesse de la tête comparée avec le développement des membres, donne à l'ensemble un caractère presque florentin; c'est, à tout prendre, un morceau remarquable où s'unit l'élégance à la force. On notera en passant que dans le premier quart du XIXe siècle et même plus tard, les ateliers des marbriers dijonnais regorgeaient de statues, bas-reliefs, colonnes provenant des édifices détruits ou vandalisés.

En résumé le nom de Nicolas de la Court mérite d'être retenu; s'il faut lui refuser le mérite d'avoir composé le *Jugement dernier* de Saint-Michel, celui de l'exécution savante et forte lui appartient pleinement et suffit à le classer. Est-ce que Girardon est diminué parce que Charles Le Brun lui a imposé le dessin du tombeau de Richelieu à la Sorbonne?

H. Chabeuf.

* * *

Tournai. — Une importante découverte archéologique vient de se faire dans l'intéressante église Saint-Quentin. En enlevant les boiseries d'un grand autel pseudo-renaissance du siècle dernier on a mis au jour un tombeau du XIVe siècle. Sous un bel arcosolium, à la moulure jadis redentée, encore encadrée d'un élégant larmier fleuronné, git sur un cénotaphe l'effigie malheureusement décapitée de Jacques Kastangnes.

L'inscription très bien conservée dit: *Chy gist Jakemes Kastangnes ki trespassa l'an mille CCC et XXVII.*

L'effigie est en ronde bosse, ayant sous les pieds un chien symbolique. Un dais abrite le défunt. La tombe est la partie la plus intéressante. La face antérieure est ornée de huit jolies statuettes sculptées en demi-bosse dans le marbre tournaisien sous des arcatures. Elles représentent des religieux les mains jointes et un prêtre en chasuble. Les têtes, tant du gisant que des figurines, ont été systématiquement brisées par les iconoclastes. Le tout était polychromé.

L'intrados et le fond de la grande arcade étaient peints; on y remarque quelques petits écussons noirs. Les fragments de redents reflètent encore quelques traces d'or.

Cette découverte est d'autant plus importante, qu'on ne possédait encore aucun spécimen du XIVe siècle de la sculpture tournaissienne. C'est aussi un des rares *arcosolium* de la région; il est analogue à ceux de l'abbaye de Cambron, mais ceux-ci sont dénuées de la moulure fleuronnée. Nous comptons donner prochainement des descriptions de ce tombeau.

L. C.

* * *

Merlemont. — Une église monumentale, toute neuve, avec crypte, commence à sortir de terre.

L'an prochain, ce sera le tour de Vodecée. Les plans d'une nouvelle église, nous dit-on, sont achevés et vont être soumis aux autorités compétentes.

* * *

Liége. — Conformément aux désirs exprimés par le défunt, la famille de feu Jules Helbig, vient de faire don à l'École Saint-Luc de cette ville d'une importante collection de documents d'art. Ceux-ci ont été recueillis par l'artiste au cours de voyages qu'il fit en divers pays avec M. le baron J. Bethune, dont il fut un des plus vaillants collaborateurs pour la restauration de l'art chrétien et national. Dans ses derniers jours, il gratifia lui-même cette école d'une importante et belle collection de moulages qu'il possédait.

M. Jules Helbig, nous l'avons dit, fut un des soutiens dévoués des écoles Saint-Luc dont il défendit avec autant d'énergie que de talent les principes; il fut un des fondateurs de celle de Liége.

* * *

Il est question de réédifier à Fétinne, près de Liége, l'église abbatiale de Villers en Brabant. La Commission royale des monuments est favorable à cet projet. Cette reconstitution serait d'une vérité archéologique absolue, d'une exactitude minutieuse, et reproduirait dans ses moindres détails l'église de l'abbaye de Villers, une merveille du style ogival primaire.

M. Lagasse, président de la Commission des

monuments, vient d'écrire à M. le curé de Saint-Vincent, à Fétinne :

« Pourvu que la nature et la coloration des matériaux soient bien choisies, que toutes les dimensions comme les détails de l'abbatiale, soient scrupuleusement observés et que les annexes nécessaires s'élèvent en bonne place, vous et vos paroissiens vous serez fiers d'avoir doté votre ville d'un monument qui depuis longtemps eût dû faire l'ornement de quelque lieu bien choisi dans l'agglomération de la capitale.

« La Commission royale ne peut donc que vous féliciter au sujet de votre grande et intelligente initiative. »

Le Conseil de fabrique de l'église Saint-Vincent a prié l'architecte chargé par le gouvernement de l'entretien et de la restauration des ruines de l'abbaye de Villers, de dresser les plans-projets de la future église.

* * *

Jérusalem. — La revue anglaise *The Nation* annonce que le Sultan, qui s'était opposé jusqu'à ce jour à l'introduction de l'électricité en Turquie, a accordé en fin de compte une concession pour l'éclairage électrique de Jérusalem et pour la création d'un tramway électrique Jérusalem-Bethléem-Béthanie, qui ira probablement jusqu'à Jéricho et le tombeau de Moïse.

On n'aurait rien à dire à un pareil projet, encore que l'esprit ait peine à s'accoutumer à l'idée d'une exploitation électrique ferrée dans une contrée naguère parcourue par le Sauveur et tout imprégnée des souvenirs de la Rédemption. Mais chose plus grave : il paraît que cette entreprise s'accompagnera d'une véritable profanation. Un lieu que la grandeur poignante des événements divins dont il fut le théâtre devrait, semble-t-il, vouer pour toujours à une solitude propice seulement à la prière, le Mont des Oliviers serait traversé par le tramway Jérusalem-Jéricho.

Des revues du continent s'élèvent contre ce projet. Nous joignons notre protestation la plus vive à la leur, et nous voulons espérer que cette profanation, cruelle à toute âme chrétienne, sera empêchée.

Nécrologie.

Eduard Gerspach.

JULES Helbig a été suivi de près dans la tombe par son collaborateur et ami E. Gerspach, pieusement décédé le 4 avril dernier. Comme Helbig, Gerspach a vu venir la mort avec la fermete d'âme du chrétien, préparé à l'éternel voyage par la douleur acceptée. Durant tout l'hiver, il attendit, résigné, la fin de son martyre, le corps perclus, l'intelligence indemne. De sa couche douloureuse il nous envoyait des articles destinés à paraître après sa mort, pour être composés d'avance, et dont il se hâtait de corriger les épreuves par anticipation. Un acte de résignation suprême lui fut imposé, quand il vit récemment échouer ses pourparlers avec un éditeur qu'il aurait voulu charger d'imprimer sa belle étude richement illustrée sur l'*Annonciation* dans la peinture ancienne, qu'il laisse en manuscrit. Comme notre autre fidèle collaborateur feu Barbier de Montault, il laisse quelques articles posthumes réservés à nos lecteurs. Il fut le plus fidèle et le plus intéressant de nos correspondants. Depuis l'année 1895 il n'a guère manqué d'envoyer pour chacune de nos livraisons ses notes originales sur l'art italien, si appréciées, et qui ont fait l'objet d'une cinquantaine de lettres.

Né à Thann (Haut-Rhin) en 1833, Gerspach devint chef de bureau du ministère des Beaux-Arts et finalement administrateur de la manufacture nationale des Gobelins. Lorsqu'en 1893 il fut mis à la retraite, il lui fut loisible de choisir dans l'univers la ville la plus attrayante, selon son idéal artistique, pour en faire son séjour définitif. Ce lieu d'élection fut la cité de Florence, qu'il proclamait la reine des villes d'art. Il y vécut dans le commerce journalier des délicieux peintres de l'ancienne Toscane et de l'Ombrie, comme en un paradis terrestre.

Spécialement versé par ses anciennes fonctions, dans l'art de la tapisserie, il affectionnait aussi la mosaïque. Ses principaux ouvrages sont : *L'histoire de la tapisserie des Gobelins*, de 1662 à 1892 (Paris, Le Vasseur, 1893). — *Les tapisseries coptes* (Paris, Motteroz, 1890). — *L'art de la verrerie* (Paris, Quentin, 1884). — *La Mosaïque* (Paris, Quentin, 1883). — Ce dernier livre, l'un des plus appréciés de l'intéressante collection de la *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, eut un grand succès et constitue son chef-d'œuvre.

Il a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* des études sur la *Céramique chinoise* (1882-1887) ; sur la *mosaïque absidale de la basilique de Saint-Jean-de Latran à Rome* (1885) et sur la *mosaïque de Belloni* (1888), etc...

Nous recommandons son âme aux prières de nos lecteurs.

L. CLOQUET.

Jules Helbig.

NOTRE regretté directeur Jules Helbig laisse un souvenir impérissable parmi les Amis de l'art chrétien, dans sa bonne ville de Liége et

dans les rangs des érudits. La savante revue historique : *Les Archives Belges*, consacre à sa mémoire un article que nous tenons à reproduire, et qui est suivi d'une liste complète des publications de notre ami.

M. Jules Helbig, qui vient de mourir à Liége le 15 de ce mois dans sa 85e année, était une des personnalités les plus remarquables dont les *Archives Belges* aient eu à s'occuper. Malheureusement, comme il était d'une grande modestie, qu'il n'a jamais occupé de fonctions publiques, que l'Académie royale de Belgique n'a pas eu l'honneur de le compter dans son sein et qu'enfin la première moitié de sa longue existence s'est écoulée dans un temps que les souvenirs de notre génération n'atteignent pas, les matériaux nécessaires pour retracer sa carrière ne se trouvent pas à notre portée et l'esquisse biographique que nous lui consacrons s'en ressentira forcément. Né à Liége le 6 mars 1821, d'un père lettré qui exerçait la profession de banquier, il paraît avoir été destiné par celui-ci aux affaires : il ne fit pas d'études gréco-latines, mais il apprit parfaitement, sous la direction paternelle, les deux langues qui sont aujourd'hui, avec le français, les véhicules indispensables de toute culture intellectuelle : l'anglais et l'allemand. Sa famille était, au surplus, originaire de Mayence, et lui-même a toujours gardé un souvenir profond des années d'enfance passées au foyer d'un vieil oncle, dans la romantique solitude d'un vieux château des bords du Rhin, qui paraît n'être pas resté sans influence sur sa vocation artistique. Après avoir suivi les cours de l'Académie de Liége, il alla continuer ses études à Düsseldorf et se consacra à l'art de la peinture. Ses débuts dans cet art furent heureux : à la peinture d'histoire il joignait des travaux d'aqua-fortiste qui assirent sa réputation ; trois ballades de Victor Hugo, qu'il avait illustrées à l'eau-forte, lui valurent, de la part du grand poète, outre plusieurs lettres des plus flatteuses, une visite personnelle à Saint-Trond, où il était occupé à décorer l'église Notre-Dame. L'homme qui paraît l'avoir enlevé à l'art profane et exercé sur toute sa carrière future une influence des plus profondes, c'est le baron Bethune, le grand rénovateur de l'art religieux dans notre pays. Helbig se lia avec lui d'une amitié fervente, et il a souvent redit à l'auteur de ces lignes que deux hommes lui avaient laissé l'impression de la sainteté sur terre : l'un était maître Jean Bethune, comme l'appelaient ses admirateurs et amis, l'autre, un religieux belge encore vivant. A partir de sa rencontre avec maître Jean, Helbig fut conquis à l'art chrétien : dans toute la vigueur de l'âge et du talent, il s'y donna avec un enthousiasme et une abnégation admirables, renonçant aux fructueux et faciles succès de la veille, embrassant avec amour la cause alors impopulaire du vieil art national, consacrant son pinceau à la beauté de la maison de Dieu et prenant sa grande part de toutes les œuvres destinées à propager par l'enseignement, par la discussion et par l'étude en commun le culte du beau tel qu'il lui apparaissait désormais. Pendant cette seconde partie de sa carrière, qui ne relève d'ailleurs pas de notre critique, non plus que la précédente, l'artiste se dépense dans une multitude de travaux considérables consistant principalement dans la décoration d'églises belges et étrangères ; nous citerons notamment, parmi ces dernières, l'église Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle et la basilique d'Echternach.

De bonne heure, il s'était révélé en lui un critique d'art dont la plume inlassable a enrichi une multitude de journaux et de revues ; notre bibliographie mentionne déjà des articles de lui sous la date de 1854. Mais c'est surtout après 1883, lorsqu'il eut pris, après la mort de l'abbé Corblet, la direction de la *Revue de l'Art chrétien*, que son activité, sous ce rapport, fut considérable. A mesure que le pinceau devenait moins actif dans ses mains, sa plume acquérait une fécondité étonnante, et c'est dans ses vingt dernières années, lorsqu'il semblait dépasser le terme ordinaire de l'existence, qu'il a le plus écrit. Nous ne pouvons que rappeler en passant tout ce que lui devait la Commission royale des monuments, dont il devint membre en 1889 et vice-président en 1897, et la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, dont il fut un des fondateurs et dont la vice-présidence lui fut confiée en 1891. Obligés de nous limiter à ce qui est spécialement de notre ressort, nous rappelons encore qu'en 1880, avec ses amis Joseph Demarteau et Godefroid Kurth, il fonda la *Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liége* et qu'il en présida la section d'art depuis l'origine jusqu'à sa mort. Jusque dans les derniers jours de sa vigoureuse vieillesse, Helbig déploya une activité, une ardeur étonnante : il y a quelques années, il faisait un voyage en Orient, et de jeunes compagnons de route se souviennent, avec une admiration mêlée d'effroi, de lui avoir vu gravir en plein midi la colline de l'acropole d'Athènes sous le soleil d'été. Il n'y a guère que quelques mois qu'il a cessé d'assister régulièrement aux séances hebdomadaires de la Commission des monuments.

La mort l'a surpris travaillant avec un entrain juvénile à deux livres : l'un, qui devait être le couronnement de ses recherches sur l'histoire de l'art mosan, et dont le dernier chapitre reste à écrire ; l'autre, dont il corrigeait déjà les épreuves, et qui doit retracer la carrière de son grand ami maître Jean. Ses familiers l'ont vu, pendant les derniers jours de sa longue maladie, se lever de son lit pour ajouter, de sa main mourante, quelques lignes au premier des deux ouvrages. Qui n'admirerait une carrière si bien remplie, et n'envierait un tel travailleur ?

Nous ne dirons rien des qualités morales de Jules Helbig : l'homme, chez lui, était à la hauteur de l'érudit et de l'artiste, et la parfaite union des dons du cœur et de l'esprit faisait de lui une des figures les plus sympathiques de notre pays.

Comme archéologue et comme historien de l'art — c'est le seul aspect sous lequel nous ayons à l'envisager — Helbig avait une maîtrise incontestée. Si banale que soit la formule, il est rigoureusement vrai de dire que sa disparition laisse dans nos rangs un vide qui ne sera pas comblé de si tôt. C'est à lui que nous devons la meilleure part de ce que l'on sait aujourd'hui sur l'art mosan. Ses deux livres sur la peinture et sur la sculpture du pays de Liége sont des *standard-works* qui nous apportent, ou peu s'en faut, le dernier mot sur l'histoire d'un art national longtemps inconnu. Si, pour les siècles du moyen âge proprement dit, ils pèchent un peu sous le rapport de la critique et de l'information, en revanche, quelle richesse d'érudition et quelle sûreté de jugement dès qu'on met le pied sur le terrain de l'âge moderne ! Ici, tout est neuf, pour ainsi dire, et les études constantes d'une longue vie n'ont cessé d'enrichir le trésor des renseignements accumulés par l'auteur.

Ces deux livres sont les principaux titres de gloire de Helbig dans le domaine de l'érudition. Nous avons déjà dit qu'il rêvait de les couronner par un troisième ouvrage, l'*Histoire de l'Art Mosan*, qui aurait été une vue encyclopédique de son sujet préféré. Il y a lieu d'espérer que des mains pieuses sauront mener à bonne fin l'œuvre du maître et nous la donnerons prochainement.

Voici la bibliographie de M. Helbig.

LIVRES.

Histoire de la peinture au pays de Liége depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la révolution liégeoise et à la réunion de

la principauté à la France. Liége, 1873. (Publié d'abord dans *Mémoires de la Société d'Émulation de Liége ;* voy. plus loin.)

La deuxième édition de ce livre, très considérablement augmentée, a paru sous ce titre : *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse.* Liége, 1903.

Recueil de modèles artistiques du moyen âge. Menuiserie et serrurerie de meubles (XVe-XVIe siècles). XLII planches sous la direction d'Aug. Van Assche, texte explicatif par Jules Helbig. In-folio. Gand, 1882.

La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. Deuxième édition. Bruges, 1890. (D'abord dans *Mémoires de la Société d'Émulation de Liége ;* voy. plus loin.)

La peinture et la sculpture au pays de Liége. (Dans le *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien au Pays de Liége.* Liége, 1881). 78 pages.

Mobilier, ivoires, tapisseries. (Même recueil.) 27 pages.

La peinture et les arts plastiques dans l'ancien Pays de Liége et aux bords de la Meuse. (Dans l'*Art ancien au Pays de Liége.* Catalogue général, Liége, 1905.)

Lambert Lombard, peintre et architecte. Bruxelles, 1893.

Fra Angelico de Fiesole, sa vie et ses travaux, traduit de l'allemand du P. Beissel, avec une introduction. Lille, Société Saint-Augustin, 1898.

Monographie de l'église Saint-Christophe. 16 planches sous la direction d'Aug. Van Assche, texte explicatif par Jules Helbig. In-folio. Gand.

Annuaire de la Société libre d'Émulation de Liége.

La peinture à fresque sur les bords du Rhin (1856). — *La collection Van den Schrieck* (1858) — *Rapport sur l'ornementation du Pont des Arches* (1859). — *Une vente au Musée communal à propos d'un tableau de Gérard de Lairesse* (1859). — *Association pour l'encouragement des beaux-arts. Rapport adressé au Conseil communal de Liége sur le salon de 1860-1861* (1861). — *Quelques travaux de Lambert Lombard* (1867).

Biographie nationale.

T. XI.

Lairesse (Ernest).
Lairesse (Gérard).
Lairesse (Jacques et Jean).
Lairesse (Renier).
Lambertin (Gabriel).
Latour (Jean).
Leloup (Remacle).

T. XII.

Leumont (Thiry de).
Lombard (Lambert).
Lovinfosse (Pierre-Michel).

T. XIV.

Mélotte (Antoine-Marie).

T. XV.

Nisen (Jean-Mathieu).
Nivar (Jean).

T. XVI.

Obée (Martin).
Panhay de Rendeux.
Patenier (Joachim).
Pépin (Jean).

T. XVII.

Peril (Robert).
Pesser (les).
Pietkin (Lambert).
Pirotte (Olivier).
Plumier (Edmond).
Van de Poele (Florimond).

T. XVIII.

Ponsart (Jean-Nicolas-François).
Pontiau (Michel).
Quadvlieg (Charles-Antoine).
Racle.
Rawey (Jean).
Redouté (Ant.-Ferd.)
Redouté (Charles-Joseph).
Redouté (Jean-Jacques).
Redouté (Henri-Joseph).
Redouté (Pierre-Joseph).

Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.

T. I (1863-1869). — *De l'archaïsme dans l'art.* — *Le retable de sainte Claire à Cologne.* — *Note sur deux ivoires du Musée de Tournai.*

T. II (1870-1873). — *Nécrologie. M. H. de Fierlant.* — *Monseigneur Voisin, président de la Gilde.* — *L'église de Saint-Léonard à Léau.* — *L'église romane de Saint-Pierre à Saint-Trond.*

T. III (1874-1876). — *Rapport triennal sur les travaux de la Gilde.* — *Nécrologie. M. le chanoine de Morzé.* — *L'abside occidentale de l'église Saint-Barthélemy à Liége.* — *Les châsses de l'ancienne Collégiale de Huy, le don expiatoire offert à la cathédrale de Liége. Les auteurs et l'histoire de ces reliquaires.* — *La Sainte Vierge et l'enfant Jésus.* — *Les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liége.*

T. V (1881-1883). — *Rapport triennal sur les travaux de la Gilde.*

Annales de la Société archéologique de Namur. T. X (1868-1869).

Fragments de peintures trouvées à l'église de Walcourt. T. XII (1872-1873).

Statuette reliquaire de saint Blaise, conservée dans le trésor de la cathédrale de Saint-Aubain à Namur.

Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liége.

Les papiers d'Englebert Fisen (T. I, 1881). — *L'ancienne collégiale de Saint-Pierre à Liége* (T. IV, 1886).

Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.

Une ancienne sculpture liégeoise (T. XX, 1870). — *Rapport sur une découverte de monnaies faite au village de Grand-Axhe, au mois de mars 1876* (T. XII, 1876). — *Les châsses de saint Mengold de l'ancienne collégiale de Huy. Le reliquaire offert en don expiatoire à la cathédrale de Liége. Les auteurs et l'histoire de ces reliquaires* (T. XIII, 1877). — *Quelques monuments épigraphiques de l'ancien pays de Liége. I. L'inscription de l'ancienne chapelle de Faimes* (T. XIV, 1879). — *Le chanoine Devroye* (T. XIV, 1879). — *La collection des tableaux appartenant à Henkart, Defrance et Fassin* (T. XVI, 1882).

Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie.

Lambert Lombard, peintre et architecte (1892).

Conférences de la Société d'Art et d'Histoire.

La Révolution française à Liége et les Beaux-Arts (2e série, 1889). — *A Constantinople* (4e série, 1891). — *Allocution prononcée à l'ouverture du Musée diocésain* (5e série, 1892).

Mémoires de la Société libre d'Émulation de Liége.

T. IV, 1872. — *Histoire de la peinture au pays de Liége depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de XVIIIe siècle.*

T. VI, 1881. — *Éloge académique du prince Velbrück.*

T. VII, 1886. — *Frédéric Rouveroy, sa vie et ses travaux.*

T. VIII, 1889. — *Histoire de la Sculpture et des Arts plastiques au pays de Liége.*

Revue de l'Art chrétien.

1883. — *Lettre aux éditeurs.* — *Le nu dans la statuaire et la peinture.* — *Une œuvre de Gérard Loyet, graveur de sceaux et valet de chambre du duc Charles de Bourgogne.*

1884. *A nos lecteurs.* — *A quelle époque faut-il rapporter les clefs de la confession de Saint-Pierre, conservées à l'église de Saint-Servais à Maestricht et à celle de Sainte-Croix à Liége ?* — *L'exposition internationale d'imagerie religieuse à Rouen.* — *Nouvelles et mélanges.*

1885. — *Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.*

1886. — *Madame Félicie d'Ayzac. — Monsieur le chanoine Corblet. — De la vente des objets d'art appartenant aux églises. — Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc.*

1887. — *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, par M. le Chanoine Dehaisnes. — Frédérick Overbeck, ses principes en matière d'art, ses maximes et ses pensées. — Les peintures murales de la Chapelle des Religieuses Dominicaines de Béthanie à Montferrand (Doubs). — Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. — Les écoles professionnelles dites de Saint-Luc. — Edouard von Steinle (Nécrologie).*

1888. — *La légende de la licorne ou du monocéros, par le Dr Frèd. Schneider. — La châsse de sainte Waudru. — Un discours sur les Beaux-Arts et les écoles professionnelles à la Chambre des représentants en Belgique. — Une peinture étrange, par le Dr Andreas Jansen. — L'Exposition rétrospective d'art industriel. — Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le nord de l'Allemagne.*

1889. — *Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le nord de l'Allemagne* (2e, 3e et 4e articles). — *Neerlandia catholica. — La restauration des églises dans le nord de l'Allemagne. — La sculpture dans l'ancien pays de Liège et sur les bords de la Meuse aux XIe et XIIe siècles.*

1890. — *Le mariage mystique de sainte Catherine. — Restauration des églises dans le nord de l'Allemagne et ailleurs.*

1891. — *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie. Les primitifs de M. E. Müntz. — L'architecte Frédéric Schmidt. — Un inventaire du XIIIe siècle.*

1892. — *Les peintures murales de la chapelle du château de Ponthoz. — La Vierge de Hans Holbein conservée au palais grand-ducal de Darmstadt. — L'autel catholique et son décor* (1er article). — *Porte en fer forgé du XVe siècle. — Exposition de peintures des maîtres néerlandais du XVe et du commencement du XVIe siècle.*

1893. — *Luc Faydherbe, étudié dans des travaux ignorés de ses biographes. — L'abbaye de Marcdsous. — Le trésor d'ornements et d'inscriptions liturgiques de la collection du chevalier Giancarlo Rossi à Rome. — La Tapisserie de Sens. — M. J. Wilmotte. — M. le Dr Cloquet (Nécrologie). — La décoration polychrome de l'architecture.*

1894. — *Les saints de la messe et leurs monuments. — Le baron Béthune. — La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge au moyen âge. — Un contrat de l'an 1525 pour la confection d'un retable d'autel. — L'architecture religieuse de l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle.*

1895. — *Le triptyque de Najera, de Hans Memling (Musée d'Anvers). — Le trésor du chevalier Giancarlo Rossi à Rome et le R. P. Grisar. — Auguste Reichensperger. — La chapelle octogonale et les ruines du palais impérial à Nimègue.*

1896. — *Un nouveau livre sur Frère Jean Angelico de Fiesole. — L'autel catholique et son décor* (2e article). — *Notes sur quelques représentations du saint sacrifice de la messe. — La Vie du Christ, de Tissot. — Caen illustré, son histoire, ses monuments. — Gérard David, peintre et enlumineur* (1er article).

1897. — *Fra Giovanni Angelico de Fiesole. Sa vie et ses ouvrages, d'après le R. P. E. Beissel* (6 articles). — *Gérard David, peintre et enlumineur* (2e article). — *Le château de Karlstein et les peintures qui le décorent* (2 articles).

1898. — *Fra Giovanni Angelico de Fiesole, sa vie et ses ouvrages, d'après le R. P. Beissel* (Suite et fin) — *Edward von Steinle. — L'exposition de copies d'après les maîtres italiens. — Les peintures de maîtres inconnus. Un triptyque du XVIe siècle. — La nouvelle cathédrale de Haarlem.*

1899. — *Statuette de la Vierge du XIVe siècle. — L'abbaye et les cloîtres de Moissac. — Notice sur d'anciennes peintures inconnues de l'École flamande. — Le déhadigeonnage des anciennes peintures murales. — L'achèvement de la tour de Saint-Rombaut à Malines. — Le vase antique de Saint-Savin.*

1900. — *A propos du salon d'« Art Religieux » de Bruxelles. — Auguste Reichensperger. — Le retable de Saint-Vincent de Paul à l'église Notre-Dame à Anvers. — Joachim Patenier. — Les saints de la messe et leurs monuments. — L'art chrétien. Entretiens pratiques.*

1901. — *De la restauration des monuments en Belgique et ailleurs. — Le Pérugin. — Restauration des monuments. — Les grands maîtres rendus populaires. — Godefroid-Egidé Guffens.*

1902. — *Le symbolisme des couleurs liturgiques. — François Xavier Kraus. — Les anciens maîtres flamands à l'exposition de Bruges. — Buste-reliquaire de Saint-Barthélemy.*

1903. — *Le nouvel Hôtel des Postes de Liége. — J. Broussole, Fra Angelico. — Exposition du Cercle artistique de Bruxelles. — Alexandre Collin. — L'histoire de l'art chrétien par Fr. X. Kraus. — Lettres inédites de Viollet Le Duc. — L'art rhénan et westphalien à l'exposition de Düsseldorf. — Testament d'Ann. Lude. — L'exposition de Dinanderies à Dinant-sur-Meuse.*

1904. — *Décoration polychrome du mobilier des églises. — L'adoration des bergers du musée de Dijon. — Roc-Amadour. — L'exposition d'art ancien à Sienne. — La peinture décorative au moyen âge.*

1905. — *La Sainte Famille. — Insignes de la Compagnie de Charité à Liége.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1906.

La déviation de l'axe du chœur. — Le côté du Nouveau Testament.

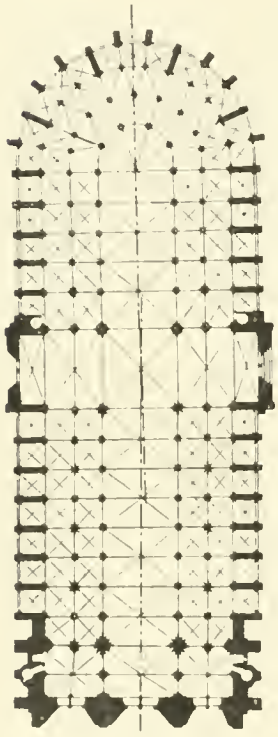
A livraison de janvier dernier de l'*Art chrétien* contient une ligne, p. 52, en bas de la première colonne, que n'auraient probablement pas voulu signer les grands liturgistes du moyen âge. Placer les personnages de l'Ancien Testament du côté Nord est en désaccord avec le symbolisme traditionnel des cérémonies de la messe romaine telle qu'ils l'ont expliquée depuis Amalaire et Raban Maur jusqu'à Innocent III. Le côté de l'Évangile et, par conséquent, dans les églises orientées, le côté Nord est le côté du Nouveau Testament.

Malheureusement, les sommes liturgiques sont peu étudiées, surtout dans ce qu'elles ont de plus important : la concordance des grandes lignes du symbolisme. Il est vrai qu'il faut beaucoup de patience, car ces ouvrages sont souvent diffus, leurs auteurs se servant de la liturgie pour enseigner toute la religion, morale, dogme et histoire sainte. Mais, malgré certaines divergences de détail et au milieu de nombreuses digressions, il apparaît clairement que les cérémonies de la messe romaine rappellent (comme la succession des temps de l'année liturgique, de l'Avent au dernier dimanche après la Pentecôte), l'histoire de la Rédemption depuis sa préfiguration et sa promesse dans l'Ancien Testament, jusqu'à sa réalisation et sa consommation dans le nouveau. Je dis « les cérémonies », car, comme j'ai eu l'occasion de le faire remarquer dans le *Dictionnaire de théologie*, art. *cérémonies*, « ce n'est point par les paroles « qu'est marqué le symbolisme mais par « les gestes, l'attitude et les mouvements « des ministres sacrés, la place qu'ils occu- « pent à l'autel et dans le sanctuaire, par

« le silence ou l'élévation de la voix, en un « mot par tout ce qui frappe les sens [1].

« En effet, les paroles, surtout celles du « Canon, sont essentiellement destinées à « la célébration du saint sacrifice ; le sym- « bolisme ne s'harmonise donc avec elles « qu'accidentellement et par intervalles. »

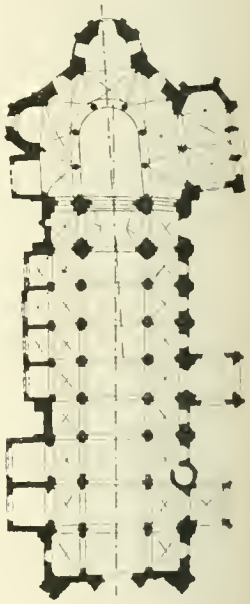
Ces grandes lignes du symbolisme souvent si profondément ignorées sont à connaître pour quiconque veut approfondir ce qui touche aux cérémonies et à l'architecture religieuse.



Plan de Notre-Dame de Paris.

Autre chose est que l'on puisse sans désobéir à l'Église nourrir sa piété d'un symbolisme inconnu au moyen âge, construire des temples et des autels contraires aux usages antiques, et autre chose que tout cela soit en harmonie avec le symbolisme traditionnel et les idées maîtresses qui ont inspiré les livres liturgiques de l'Église romaine, notamment le *Cérémonial des évêques* et le *Pontifical.*

Pour ne citer qu'un seul exemple. Il est permis de fixer des peintures et des statues sur la partie antérieure de la *mensa* de l'autel, mais cette permission n'empêche pas que le parement d'autel mobile soit, comme l'enseigne expressément le *Cérémonial des évêques*, la vraie décoration liturgique de l'autel. « L'autel doit être vêtu de parements d'or, d'argent, de soie brodée d'or, autant qu'il peut se faire, de la couleur du jour. » Les rubriques exigent même des choses impossibles à concilier, si les images des saints sont fixées à la *mensa* : 1° que les images soient voilées depuis le dimanche de la Passion jusqu'au samedi saint ; 2° que l'autel apparaisse nu et dépouillé de toute image de saint et de tout ornement depuis la fin de la messe du jeudi saint jusqu'au commencement de celle du samedi saint. Or, il ne peut venir à l'idée d'aucun catholique qu'il vaille mieux préférer son goût personnel aux idées traditionnelles et à l'observation intégrale de tous les rites, surtout quand ils ont une importance exceptionnelle comme ceux des cérémonies de la semaine sainte.



Plan de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers.

C'est encore au symbolisme traditionnel et aux livres liturgiques qu'il faut demander la solution du problème de la déviation de l'axe longitudinal des églises.

Tout d'abord, on doit éviter deux erreurs opposées : la première qui consisterait à affirmer une intention symbolique partout où se rencontrent des dispositions matérielles qui pourraient en être la traduction, la seconde à la nier partout et toujours.

Considérés dans leur ensemble, les architectes du moyen âge

n'ont mérité
Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité [1].

1. Cfr. Innocent III, *du sacré Mystère de l'autel*, traduction de Monsieur l'abbé Couren, Livre V, ch. XV — Paris, Plon.

1. Il faut reconnaître avec M. Anthyme Saint-Paul

Les détails de construction sont comme les mots d'un texte, leur signification doit être interprétée d'après les circonstances ou d'après les idées, connues par ailleurs, de leurs auteurs.

Des fouilles méthodiquement pratiquées, des documents authentiques peuvent fournir la preuve que la déviation, fût-elle ou non désirée par l'architecte pour des raisons de symbolisme, a été la conséquence d'une erreur d'alignement ou lui a été imposée par des nécessités d'autre nature : substructions antiques à conserver par économie ou par respect, grande nef non prévue dans le plan primitif construite après coup dans un terrain placé de travers limité soit par des propriétés intangibles soit par un rocher abrupt ou un marais sans fond [1]. Ces causes pourraient bien expliquer la déviation de l'église de Notre-Dame de Montmorillon et de la cathédrale de Quimper. Il ne paraît guère vraisemblable que l'architecte de cette dernière église ait voulu tout ensemble des harmonies si parfaites et un brisement si disgracieux de la grande ligne de son édifice. Un autre indice qu'il ne l'a pas voulu, c'est qu'il n'a pas pris pour le dissimuler au premier coup d'œil, la précaution des autres architectes de son temps. Presque partout, la déviation n'est saisissable que pour l'observateur très attentif ou initié, par exemple à Notre-Dame de Paris, à Tours, à Saint-Ours de Loches, à Notre-Dame la Grande de Poitiers. Il faut parfois un certain effort d'attention pour retrouver le mystère auquel on était initié.

Quand il n'existe aucune trace de nécessités matérielles, la déviation est-elle toujours la preuve d'une intention symbolique ? Il serait téméraire de l'affirmer, car une erreur d'alignement est toujours possible surtout étant donné, comme semble bien l'avoir démontré M. Goodyear, que nos monuments du moyen âge n'ont point été construits exclusivement avec des instruments d'une exactitude mathématique et au compas, mais bien souvent, ce qui leur imprime la souplesse et la liberté des mouvements de la vie, à l'œil, à la main et au cordeau. Notre architecture moderne serait à l'architecture antique qu'elle prétendait fidèlement reproduire, ce que nos livres imprimés en lettres toutes rigoureusement alignées et absolument semblables sont aux manuscrits qui reflètent, malgré leur régularité apparente, la gracieuse liberté des mouvements de la main.

Toutefois, quand la déviation du côté Nord n'est pas explicable par des causes accidentelles dans des églises où l'architecte s'est montré préoccupé du symbolisme traditionnel des cérémonies de la messe romaine tel que l'ont enseigné les grands liturgistes du IXe au XIIIe siècle, elle traduit évidemment une idée qui est quelque chose de plus que l'*inclinato capite* de l'É-

(*Bulletin monumental*, LXXe volume, 1906, p. 129) que M. de Lasteyrie (LXIXe volume du *Bulletin monumental* 1905, p. 422) a fait savante justice de « l'excès d'honneur ». Quant à « l'indignité », nous croyons prouver dans cet article qu'elle n'est pas une règle sans exception. En cela encore, nous sommes d'accord avec M. Anthyme Saint-Paul qui trouve trop dur qu'on traite de « fantaisie pure » l'opinion des symbolistes et ne veut pas « affirmer avec M. de Lasteyrie qu'il n'y a *jamais* eu la moindre idée mystique dans l'*inclinato capite*. »

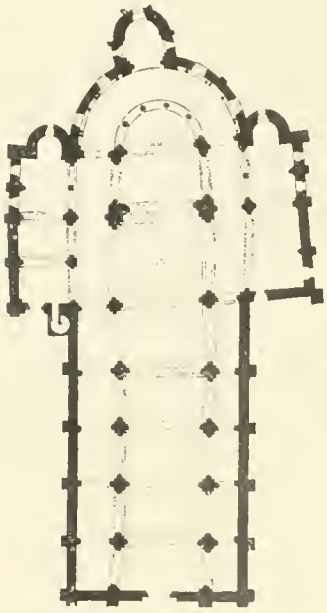
L'étude de M. de Lasteyrie aura fait faire un grand pas à la science archéologique en l'allégeant de beaucoup de ces hypothèses sans fondement. Grâce à lui, on saura désormais non seulement que la déviation peut avoir des raisons très étrangères au symbolisme mais comment s'y prendre pour les découvrir.

Les exceptions à la règle qu'il a posée en deviendront plus intéressantes à découvrir et aussi plus glorieuses pour les architectes que l'étude de leurs œuvres révélera tout ensemble artistes habiles, savant liturgistes et profonds symbolistes.

1. Les fouilles opérées par le P. de la Croix à la cathédrale de Poitiers prouvent que si le chevet est incliné au Nord, cela tient aux fondations de l'ancienne chapelle de Saint-Sixte. Au contraire, celles qu'il a opérées à Notre-Dame la Grande lui permettent d'affirmer que la déviation du chœur vers le Nord n'est explicable par aucune raison de ce genre.

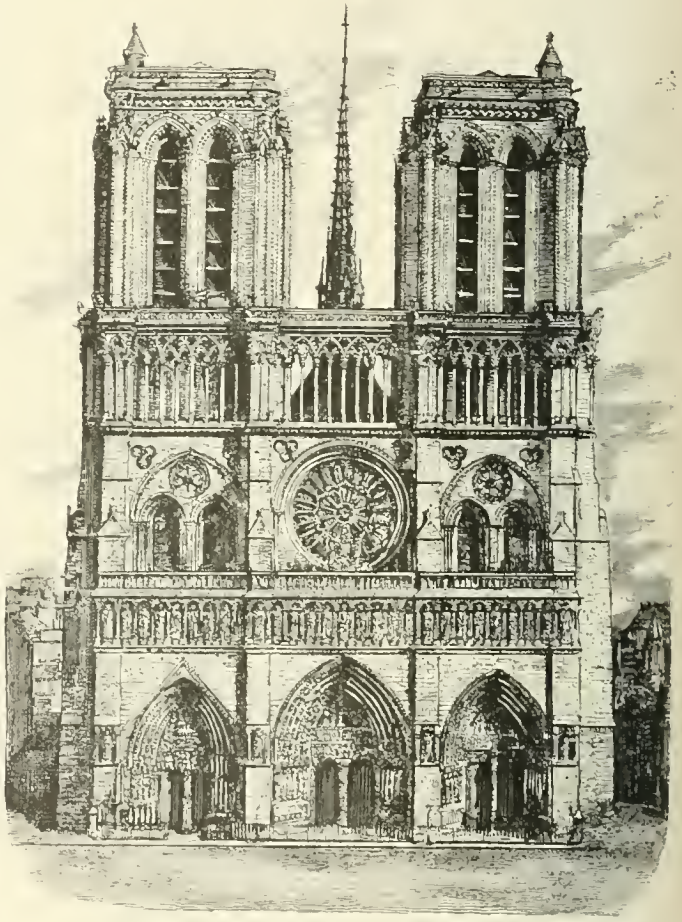
vangile, puisque l'Évangile ne spécifie pas de quel côté la tête s'est inclinée.

A Notre-Dame de Paris, à Saint-Ours de Loches, à Preuilly-sur-Glaise en Touraine, à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, il est évident que l'architecte n'a pas seulement eu comme but la beauté des lignes, mais l'harmonisation parfaite avec les principales cérémonies liturgiques et la traduction du symbolisme traditionnel.



Plan de l'église de Preuilly-sur-Glaise.

Ainsi, à Notre-Dame de Paris, conformément à une tradition chère aux architectes des basiliques latines et des églises romanes, l'entrée du chœur est marquée par quelque chose de plus soigné : deux faisceaux de gracieuses colonnettes, tandis que les deux autres piliers du transept se décomposent en pilastres rectangulaires. De plus, c'est du même côté Nord qu'est dévié le chœur, que la tour de façade est plus large et que sur cette même façade on voit la statue de l'Église triomphante et couronnée, tandis que de l'autre côté la Synagogue est représentée aveuglée par un bandeau [1]. A Preuilly-sur-Glaise, les mêmes préférences pour le côté de l'Évangile sont accusées, outre toujours la déviation du chœur, par la plus grande largeur de la nef latérale, par l'élévation



Façade de Notre-Dame de Paris.

plus grande du sol du bras de la croix, le seul surmonté d'un clocher, par des tribunes plus hautes, s'ouvrant sur l'église

1. Peu importe que le rétrécissement de la tour du Sud ait été commandé par les constructions du palais épiscopal. Rien n'empêchait l'architecte, s'il l'eût voulu, de construire égales les deux tours, en réduisant la largeur de celle du Nord. Quant à une erreur de mesure très admissible pour expliquer la déviation de l'axe longitudinal, elle ne l'est plus quand il s'agit de deux tours d'une même façade. A la cathédrale de Tours et d'Évreux, la

par des arcatures plus ornées que celles du côté de l'Épître [1].

A Notre-Dame de Poitiers, toujours du côté de l'Évangile où se remarque la déviation du chœur, les chapiteaux qui portent deux autres, construites au XIIe siècle, en même temps que la façade occidentale, l'architecte n'a pas continué, probablement parce qu'il n'a pas pris la peine de l'étudier, la retombée des doubleaux de la grande nef ont tous des dimensions plus élevées que ceux du côté Sud, du moins dans les six travées les plus rapprochées du chœur, construites au XIe siècle, car, dans les

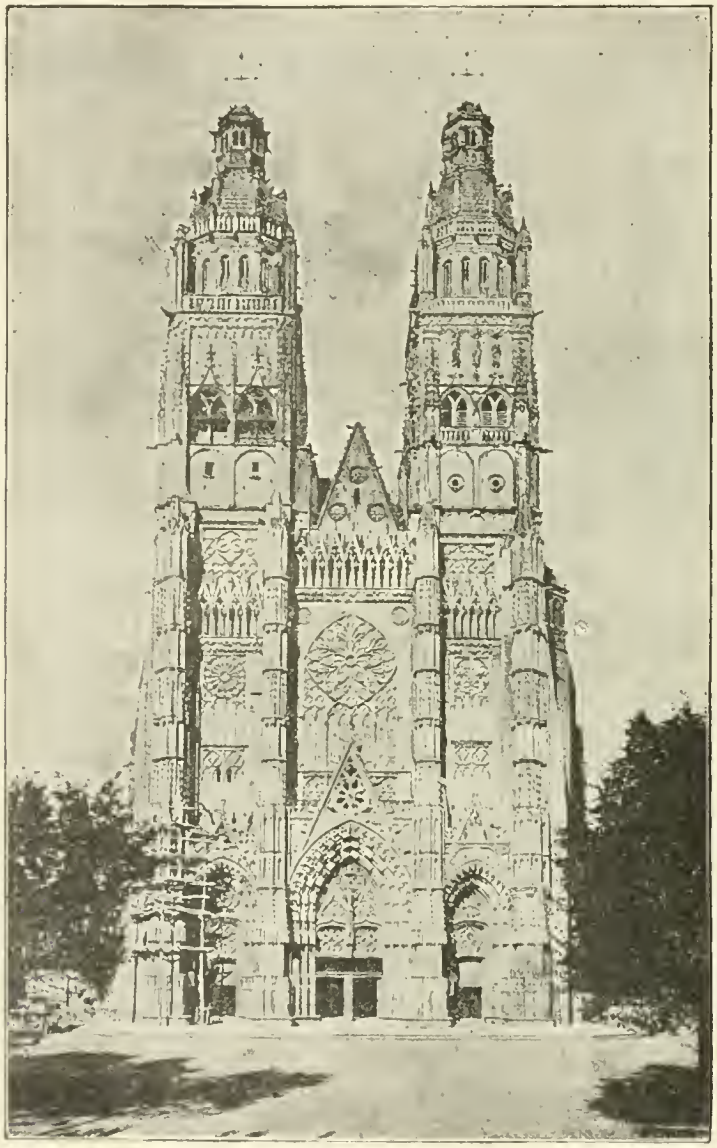
Notre-Dame de Poitiers. — Vue intérieure. (Phot. Robuchon.)

tour du Nord est aussi la plus large, à Strasbourg, elle est surmontée du clocher. Les exemples du contraire ne prouvent pas que certains architectes n'aient jamais agi dans une intention symbolique.

1. M. Barthélemy a marqué la supériorité du Nouveau Testament d'une façon très ingénieuse sur les tours de la nouvelle église Saint-Paul à Rouen. Elles sont, je crois, égales, mais paraissent très inégalement ornées à qui les examine avec un peu d'attention. De plus, il y a sous la tour du Nord, une porte pour entrer à l'église, il n'y en a pas du côté Sud ; la Synagogue n'est plus le moyen voulu par Dieu pour aller à lui. A signaler aussi l'inégalité des tours de Saint-Sulpice à Paris ; la plus belle est la tour de l'Évangile.

le même symbolisme. Dans ces deux travées, les hauts chapiteaux de la grande nef sont de dimensions égales des deux côtés.

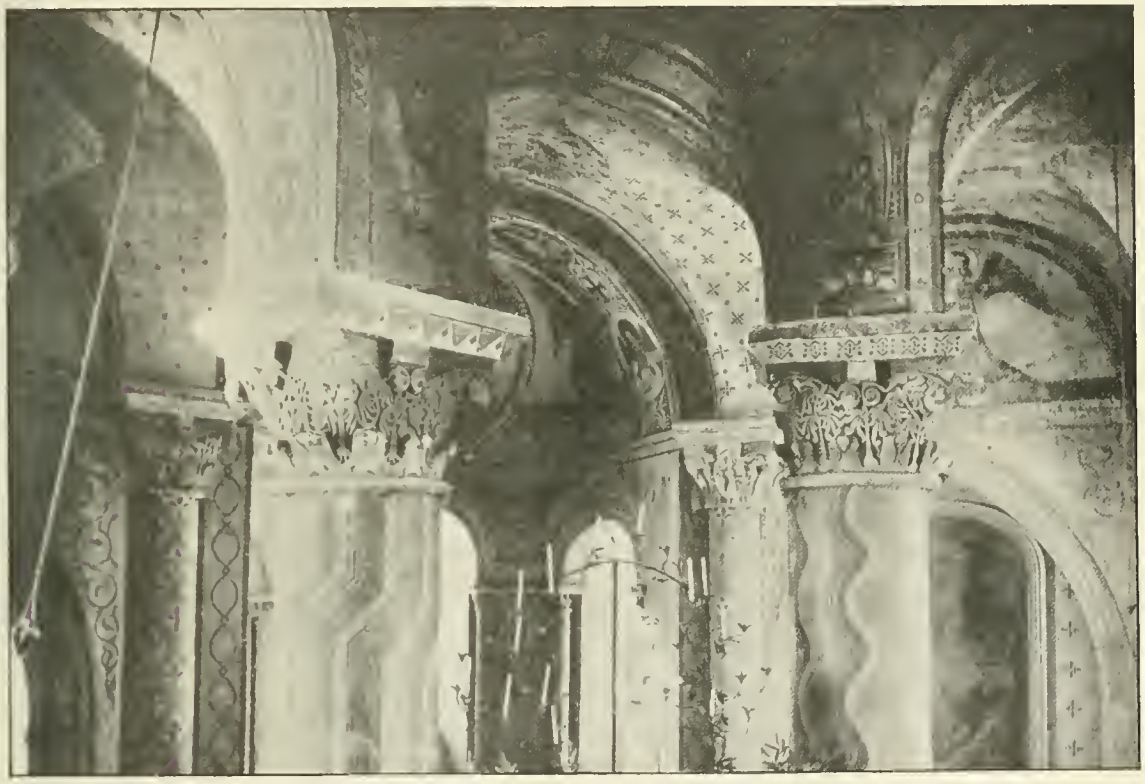
A Notre-Dame de Poitiers encore, les mêmes préférences pour le côté de l'Évangile sont exprimées par la différence des deux chapiteaux du fond du sanctuaire. Sur l'un et l'autre, des arbres alternent avec des oiseaux, mais, évidemment, pour bien marquer qu'ils ne sont pas de même espèce,



Cathédrale de Tours.

du côté Sud, les arbres prennent naissance dans des tubercules, sont chargés de lourdes feuilles, du côté Nord, dans des radicelles et sont couronnés d'élégants feuillages. A leur ombre, du côté Sud, les oiseaux sont représentés dans l'attitude de la mort, la tête retombant sur le corps ; du côté Nord, au contraire, ils ont l'attitude de la vie, tournant la tête de côté. Il s'agit évidemment de l'arbre de la science du bien et du

mal et de l'arbre de vie du paradis terrestre et du paradis céleste. (Apoc., xxii, 1, 2.) Cette dernière espèce d'arbre est reproduite sur le chapiteau qui reçoit, de ce même côté Nord, la retombée de l'arc qui passe par-dessus le déambulatoire. Mais les oiseaux morts y alternent avec les oiseaux vivants: symbole de l'Église où se rencontrent aux pieds de l'arbre eucharistique les âmes qui vivent de la vie divine de la grâce et celles qui y sont mortes par le péché ; c'est l'épreuve de la vie humaine(1): faisant pendant du côté Sud, le Christ entouré d'Anges ; c'est, du moins telle que l'ont comprise certains théologiens, l'épreuve des Anges. A l'entrée du chœur, tourné du côté des



Côté de l'Évangile. Côté de l'Épître.
Chapiteaux de l'église Notre-Dame à Poitiers. (Phot. Robuchon.)

fidèles, le même arbre à radicelles orne deux chapiteaux engagés dans les deux piliers supportant la tour centrale et au pied de cet arbre des oiseaux buvant dans un calice : allusion manifeste à l'Eucharistie. Sur quelques autres chapiteaux de ces mêmes piliers, mais sans aucun feuillage, d'horribles monstres torturés et difformes : image de la mort des âmes qui ne veulent pas vivre à l'ombre de l'arbre de vie.

L'architecte, pour mieux faire ressortir sa pensée, a exclu du reste de l'ornementation tout ce qui paraissait prêter à une interprétation symbolique. Tous les chapiteaux des bas-côtés et ceux du même niveau dans la grande nef sont absolument frustes ne

1. Mors est malis, vita bonis.
Vide paris sumptionis
Quam sit dispar exitus.
(Lauda Sion.)

comportant que des volutes d'angle. Ceux qui supportent la grande voûte de l'abside sont ornés de feuillages très élégants, très touffus mais tous de même dessin sauf les deux du fond décrits plus haut. Quant à ceux qui reçoivent les arcs en anse de panier de la grande nef et qui sont de plus ou moins grande dimension selon qu'ils occupent le côté de l'Évangile ou le côté de l'Épître, ils ne sont garnis à une exception près, que de feuilles épaisses et d'entrelacs. Qui peut douter que dans cette église la déviation du côté Nord traduise une idée symbolique ?

Il semble donc probable, à moins de preuves particulières du contraire, qu'au

Christ de la chapelle de la Bourgonnière.

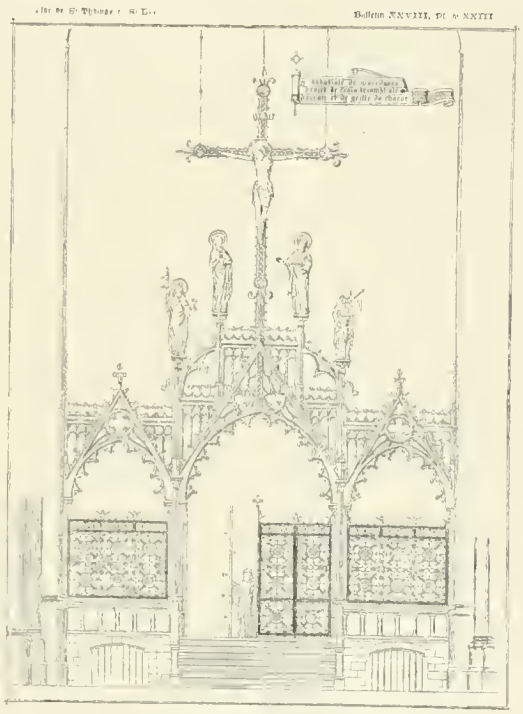
moins généralement, elle est aussi l'effet d'une intention symbolique dans d'autres églises, soit que le symbolisme ait été connu et voulu par un architecte dûment informé, soit, comme c'est possible dans bien des cas, qu'il ait simplement obéi à la tradition, parce que c'était la tradition, sans en connaître toute la portée, comme des incroyants gardent encore certains usages chrétiens parce qu'ils leur ont été légués par leurs ancêtres. Qui niera qu'au moyen âge comme aujourd'hui, il pouvait se rencontrer des gens capables de réciter mot à mot une leçon sans la comprendre ?

L'ignorance et la superstition aidant, il se peut encore que çà et là on ait donné

de la déviation une interprétation tout opposée à la vraie, mais cela ne prouve rien pas plus que les erreurs des traducteurs ne font loi contre le sens que l'auteur a voulu donner à son texte.

Sans aucun doute, la tête du Christ a été souvent représentée, surtout dans le haut moyen âge, droite et portant une couronne royale même sur la croix de l'arc triomphal (1). C'est toujours l'expression de la même pensée de respect et d'adoration qui avait empêché pendant les premiers siècles de représenter la scène du crucifiement, mais il n'y a rien là qui infirme notre thèse. Car ce n'est pas pour traduire l'effet matériel de l'inclination de la tête sur la croix mais principalement pour marquer la préférence du Christ que le chœur est dévié du côté Nord, côté de l'Évangile et par conséquent de l'Église. C'est à l'Église que le Christ a témoigné un amour de prédilection, c'est à elle qu'il a confié toute sa révélation et fait ses promesses. Or, il est naturel de s'incliner vers ceux que l'on aime, à qui l'on veut parler : marque d'amour d'autant plus touchante qu'elle vient d'un mourant. Pour cette raison, la très sainte Vierge est toujours placée sous la croix de ce même côté droit où le Christ incline la tête, côté droit qui est précisément celui des élus (2).

De même donc que les églises sont orientées principalement vers le soleil levant (symbole du Christ vainqueur des ténèbres de la mort et du péché, comme témoignent entre autres documents les hymnes de Laudes de la férie dans le bréviaire romain) et accidentellement dans notre



Crucifix triomphal de Maredsous.
L'Église. La Synagogue.

Occident vers Jérusalem, plus accidentellement encore dans certaines parties de la

1. Le Christ de la chapelle de la Bourgonnière, paroisse de Bouzillé au diocèse d'Angers, est un reflet de la tradition antique. Il est complètement vêtu d'une robe d'or et s'étend sur la croix sans y être fixé par des clous ou des liens, il ne porte trace d'aucune blessure. Cette sculpture sur pierre polychromée d'une conservation parfaite et de grandeur plus que naturelle est incontestablement une des œuvres les plus remarquables du XVIe siècle. Elle est placée au-dessus d'un autel.

2. Pour cette même raison, sur la magnifique clôture du chœur de l'abbaye de Maredsous près Namur, l'Église couronnée est représentée à droite du crucifix triomphal, le synagogue à gauche. « L'Évangile est chanté du côté Nord parce que la Judée repoussant la foi, la grâce est passée aux Gentils. » Hildebert de Tours, *versus de mysterio missæ*. Cette clôture de chœur en chêne sculpté avec filets dorés, œuvre du très regretté maître baron de Bethune, résout parfaitement un problème le plus souvent très mal résolu surtout dans les grandes églises : encadrer le chœur et l'autel d'une façon traditionnelle artistique et grandiose sans masquer la vue par un jubé. L'exemple de la cathédrale d'Anvers montre qu'à lui seul le crucifix triomphal simplement suspendu ne suffit pas. Le ciborium, si désirable, si nécessaire même au moins dans les cathédrales (à son défaut, le trône de l'évêquene peut être surmonté d'un baldaquin (*Cerem. episc.* L. I. c. XIII, 3) ne suffit pas non plus. La clôture de chœur sur trois arcs couronnés par le crucifix est la solution parfaite. Elle empêche la *mensa* de l'autel de paraître trop disproportionnée avec la hauteur des voûtes et donne au chœur, même très éclairé, l'aspect mystérieux et sacré qui lui convient essentiellement.

France vers Rome et Jérusalem à la fois, de même la déviation du chœur du côté Nord, quand elle est intentionnelle et symbolique, a pour but principal non de représenter la position de la tête du Christ sur la croix, mais d'exprimer son amour de préférence pour l'Église.

En résumé, les architectes du moyen âge n'étaient pas tous, loin de là, de grands artistes, de consommés liturgistes et de savants symbolistes. Un petit nombre réunissait les trois qualités et encore, pas au même degré. Tel se préoccupait avant tout de la beauté, et se désintéressait du symbolisme. Quelle merveille d'art que la cathédrale de Bourges! Mais elle n'est pas même bâtie en forme de croix. Tel autre sacrifiait les apparences de symétrie au symbolisme, Preuilly-sur-Glaise en est la preuve saisissante. Les architectes qui ont tenu compte de l'art, de la liturgie et du symbolisme comme ceux de Notre-Dame de Paris, de Saint-Ours de Loches (excepté les voûtes en pyramide dont la beauté est bien contestable), de Notre-Dame de Poitiers, sont rares. Où sont leurs autres œuvres? Quel intérêt il y aurait à les connaître! Nul doute qu'à beauté égale, les églises sont d'autant plus parfaites qu'elles sont plus appropriées aux cérémonies liturgiques et qu'elles symbolisent plus heureusement, comme les cérémonies de la messe et en s'harmonisant avec elles, l'histoire et les dogmes de la foi. Elles sont ainsi un catéchisme monumental, d'autant plus populaire qu'il est tout en images, d'autant plus intéressant qu'il est enveloppé de mystère, d'autant plus facile à retenir que l'homme trouve un plaisir tout spécial à découvrir les secrets et à les apprendre à ceux qui les ignorent.

Que de vérités religieuses oblige de rappeler la seule question de la déviation! Combien d'autres il serait facile d'exprimer sous la forme la plus saisissante, la plus ordonnée et la plus harmonieuse, si l'on prenait pour cadre le symbolisme traditionnel dont le crucifix de l'arc triomphal est le centre et la clef! Au-dessus de la croix sanglante du crucifix triomphal, dans les peintures de l'arc triomphal, la croix glorieuse et le Christ venant juger le monde et récompenser les élus ; avec la crèche de Noël et l'autel, c'est toute l'histoire du Christ telle que l'a résumée une admirable strophe de saint Thomas d'Aquin :

Se nascens dedit socium,
Convescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in præmium.

Dans la crèche, il est notre frère,
Sur l'autel notre nourriture,
Mourant en croix notre rançon,
Régnant au ciel, notre couronne.

Le chœur, c'est l'Église triomphante ; les tombeaux des fidèles sous les dalles de la nef ou, comme à Montmartre, la crypte consacrée aux âmes du purgatoire, l'Église souffrante ; la nef elle-même, l'Église militante : du côté Nord, Église catholique, du côté Sud, Église de l'Ancien Testament, ou synagogue : voilà bien tous les membres du corps mystique du Christ. Dans ce cadre grandiose, sculpture, peintures, vitraux, dispositions symboliques peuvent raconter, même avec détails, dans un ordre parfait sans confusion toute l'histoire de la Rédemption. La déviation de l'axe du chœur du côté de l'Évangile est un des chapitres de cette histoire, celui qui rappelle le plus grand événement de l'histoire du monde, la prédilection du Christ pour les nations qui devaient former la chrétienté.

R. Compaing.

Archéologie chrétienne en Danemark.

LE nombre d'antiquités religieuses que le Danemark, en tant que pays protestant, a conservées du moyen âge est inférieur à celui des pays restés catholiques; il en est surtout ainsi des objets affectés au culte; moins rares sont les œuvres de sculpture et de peinture et encore moins rares les monuments d'architecture.

L'art chrétien du moyen âge en Danemark est assez richement représenté pour avoir provoqué depuis longtemps déjà un vif intérêt chez les gens de lettres, et le siècle dernier a vu naître sur ce sujet une littérature abondante.

L'auteur de ces lignes a été surpris de constater combien l'art chrétien danois est peu connu dans les milieux archéologiques étrangers; l'existence des monuments eux-mêmes y est presque ignoré. A mon avis il y a en Danemark des monuments chrétiens d'une grande valeur tant au point de vue artistique qu'historique, produits d'un art qui mérite d'être connu au delà des frontières et dont il est intéressant de suivre l'évolution souvent parallèle à celle de l'art des autres pays européens. C'est ce qui m'a amené a rédiger pour la *Revue de l'Art chrétien* ces quelques notes sur l'histoire de l'archéologie chrétienne en Danemark et sur les principaux écrivains qui s'en sont principalement occupés.

Il n'y a qu'un petit nombre de Danois qui se sont appliqués à l'étude de l'art religieux chez les différents peuples. Cependant *Fr. Münter*, évêque de Seeland (1761-1830), un des fondateurs de l'archéologie en Europe et dont l'ouvrage allemand *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen* (1825) fut en Danemark comme en Allemagne, le point de départ de cette science, occupe une première place parmi les savants qui se sont fait une spécialité de l'étude de l'art ancien.

C'est à l'époque romantique que s'est réveillé en Danemark l'amour pour les antiquités nationales et qu'un grand intérêt s'est porté surtout vers l'architecture religieuse. La question fut d'abord traitée au point vue historique et littéraire, abstraction faite de l'étude exacte des monuments eux-mêmes.

N. L. Höyen (1798-1870), le créateur de l'histoire de l'architecture danoise, est le premier qui, dans notre pays, a inauguré l'étude rationnelle de l'architecture ancienne par l'analyse approfondie des monuments. Il a fait parler les réalités en s'attachant toutefois plus aux éléments décoratifs qu'au système constructif. Ce fut d'ailleurs le côté faible de la plupart des écrivains archéologiques de l'époque, mais sa méthode raisonnée et la sobriété de ses conclusions ont imprimé à l'archéologie chrétienne en Danemark une empreinte qu'elle a conservée depuis lors.

C'est à l'époque romane que se sont élevés en Danemark les monuments les plus importants, et par lesquels Höyen a abordé ses études, notamment la cathédrale de Viborg, construite au milieu du XIIe siècle, laquelle, comme les autres cathédrales contemporaines de Lund *(fig. 1)* (ville maintenant appartenant à la Suède) et de Ribe, rappelle l'architecture rhénane. M. Höyen a consigné les résultats de ses études dans une série de

monographies intitulée *Danske Mindesmaerker I* (Monuments danois). Une de ces monographies a trait à l'église abbatiale de Sorö, construite au milieu du XIIe siècle *(fig. 2)*, une autre à la cathédrale d'Aarhūs, du commencement du XIIIe, toutes deux construites en briques. La maçonnerie de briques fut généralement employée à l'époque romane pour beaucoup de grandes églises, paroissiales ou autres, dans les îles de Seeland, Lolland et Falster, ainsi que pour tous les monuments de l'époque gothique et de la transition. On peut dire que Höyen a fondé une école. Parmi ses élèves on cite en premier lieu *J. Helms* (né 1829) qui a écrit un livre admirable sur la belle cathédrale de Ribe (*Ribe Domkirke*, 1870), une des églises les plus grandioses de l'Europe du Nord *(fig. 3)*. Il a établi la parenté de cette cathédrale avec les grandes églises

Fig. 1. — Crypte de la cathédrale de Lund (Suède).

rhénanes, construites d'ailleurs comme elle en tuf du Bas Rhin. Dans un livre récent, paru en 1894, *Danske Tufstenkirker* (Églises danoises en tuf), il remarque que les mêmes matériaux ont été employés dans la construction d'un grand nombre d'églises paroissiales en Jutland et Sleswig, dont la cathédrale de Ribe est le prototype. J. Helms est un archéologue danois qui, plus que tout autre, a fait des études comparatives entre l'architecture danoise et celle des nations étrangères ; ses publications témoignent de ses connaissances profondes de l'architecture romane en Europe.

Parmi les ouvrages des archéologues de la même école figure celui de *J. Kornerup* (né en 1825) sur la cathédrale de Roskilde (voir *Danske Mindesmaerker II* 1877). Cette cathédrale construite en briques, un style de transition, offre un grand intérêt pour l'étude de l'art gothique. Son plan avec déambulatoire sans chapelles absidiales est inspiré des églises du Nord de la France ; le type est unique en Dane-

mark [1]. Des gâbles correspondent à chaque travée des bas côtés et du déambulatoire (ces derniers ont disparu) et forment comme une couronne au monument ; le spécimen est unique parmi les édifices conservés de la même époque. Cette église a été étudiée par plusieurs archéologues, lesquels n'ont pu se mettre d'accord jusqu'ici quant à son origine.

On comprend aisément qu'en Danemark on se soit attaché avec prédilection à l'étude de l'architecture en briques ; en effet plusieurs des églises, et des plus importantes du pays, sont exécutées à l'aide de ces matériaux en un style souvent d'un grand effet décoratif, plein de noblesse et de sincérité. J. B. Löffler (1843-1904) s'est attaché spécialement à cette étude ; son ouvrage principal est intitulé *Klosterkirken i Vitsköl* (église abbatiale de V.) 1900. Le style de cette église et en particulier le plan sont des plus curieux étant donnée l'époque à

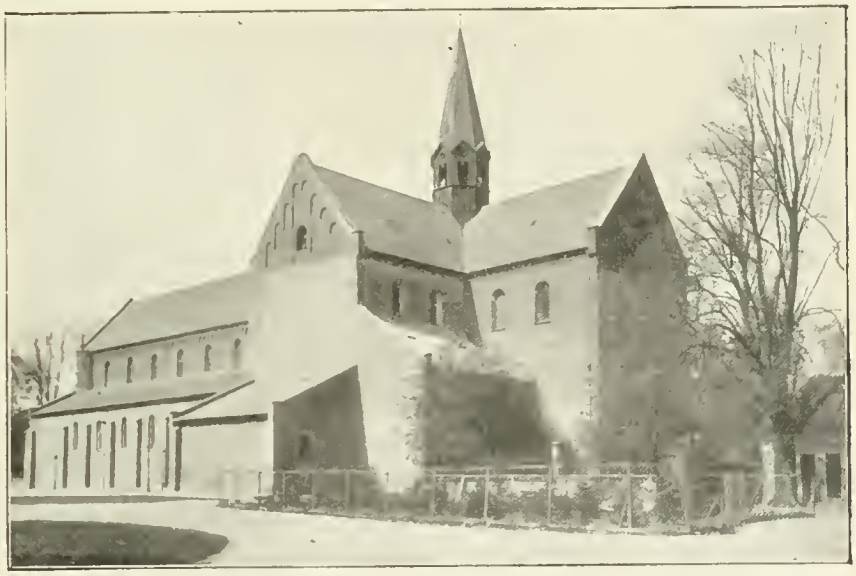


Fig. 2. — Église des Cisterciens de Sorö (Saint-Gallaud), bâtie en briques.

laquelle elle fut bâtie. La question de chronologie et surtout celle de l'origine de l'architecture romane en briques sont toujours fort controversées en Allemagne comme en Danemark. Les monuments danois pour lesquels il est possible de fixer avec quelque certitude la chronologie peuvent donc servir de point de départ pour la solution du problème.

Un ouvrage du même auteur : *Udsigt over Danmarks Kirkebygninger fra den tidligere Middelalder* (1883). (Les églises du Danemark du commencement du moyen âge) donne un exposé clair et instructif sur notre architecture romane : ce livre est très utile pour ceux qui veulent s'initier à l'art chrétien danois.

L'architecture gothique, toute en briques, n'a pas produit en Danemark des monuments d'une grandeur et d'une signification aussi importante que ceux qui nous ont été légués de l'époque romane et de la transition. Il existe néanmoins des œuvres offrant un

1. Dans un prochain article notre collaborateur compte rencontrer l'hypothèse de M. J. Lange d'après laquelle le chœur de cette église serait inspiré de l'ancien chœur de la cathédrale de Tournai, ainsi que nous l'avons exposé jadis dans ces colonnes. (L. C., *Revue de l'Art chrétien*, 1891, page 531.)

certain intérêt, tel le chœur de la cathédrale d'Aerhūs (Voir *Danske Mindesmaerker, I*). Plusieurs églises abbatiales (Saint-Canut en Odense *(fig. 4)*, église de Maribo) ont fait l'objet de recherches et de publications spéciales de la part de N. L. Höyen, de J. Helms et de l'architecte L. Fenger.

Grâce aux travaux de ces savants il est possible de montrer que les églises les plus anciennes en Danemark, celles du XIe et du commencement du XIIe siècles ont été construites sous l'influence de l'école contemporaine de Saxe, tandis que la plupart des monuments du XIIe se ressentent de l'influence rhénane, ceux de la transition, de l'influence française : les monuments gothiques se rapprochent de ceux de l'Allemagne du Nord. Cependant toute notre architecture est pénétrée de l'esprit danois ; elle a une physionomie nationale qui la différencie nettement de l'architecture germanique et de la française. Les nombreuses églises paroissiales en Jutland, construites en granit, et beaucoup d'églises en briques élevées dans les îles possèdent un caractère essentiellement national.

Fig. 3. — Cathédrale de Ribe (Jutland).

Les méthodes archéologiques, en Danemark comme en d'autres pays, se sont transformées pendant les derniers temps. C'est en tenant compte des procédés de construction, des éléments techniques, que l'on peut établir la classification architectonique et chronologique des monuments. Il faut recourir à des dessins exacts, géométraux comme base

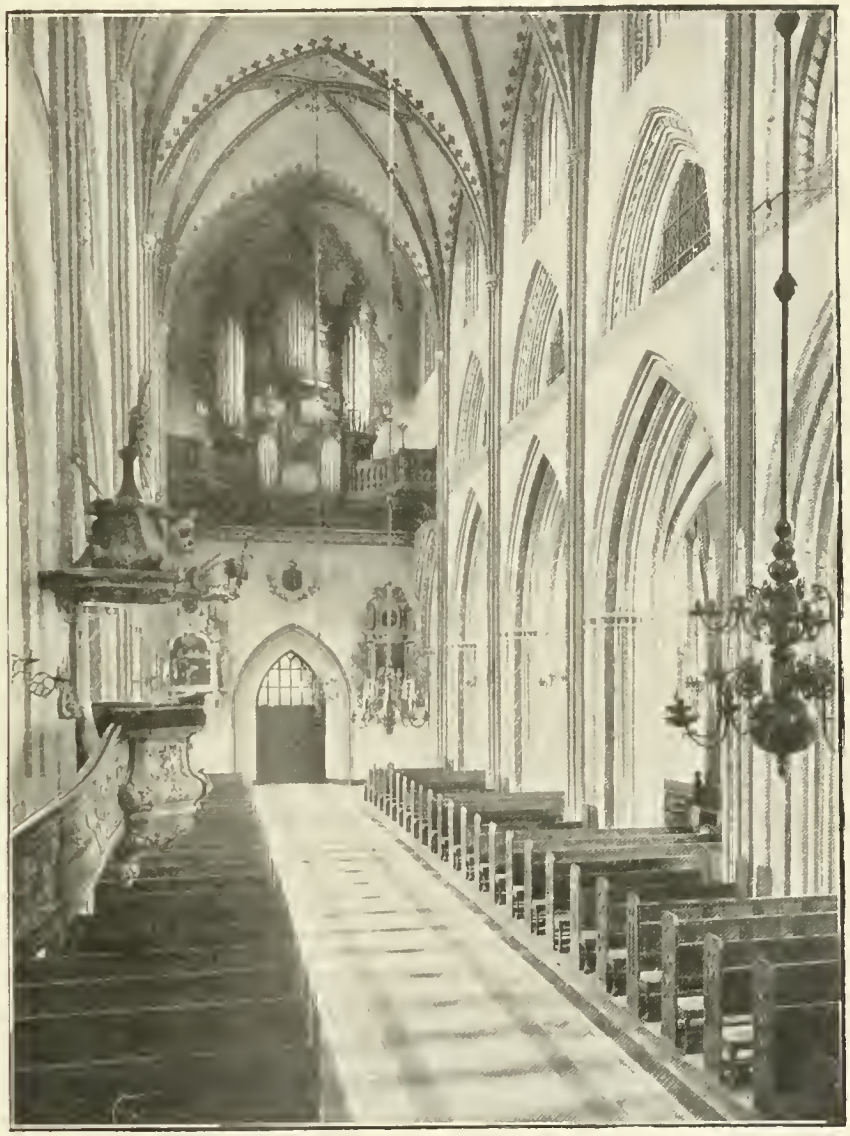


Fig. 4. — Église des Bénédictins de Saint-Canut de Odeuse (Fionie), bâtie en briques.

rationnelle des études. Depuis 1872 déjà les architectes Storck, Kock, Dahlerup ont relevé et reproduit un grand nombre d'édifices du moyen âge des plus intéressants dans leur publication : *Tegninger of aeldre nordisk Arkitektur* (Dessins de l'ancienne architecture scandinave). Le gouvernement danois a fait publier de son côté nombre de monographies, accompagnées de plans et dessins détaillés : *Bomholms Aeldgamle Kirkebygninger*. (Les vieilles églises de Bomholm 1876, y compris la description

de quatre églises avec plan circulaire) par H. J. Holm; *Sorö Akademis Landsbykirker* (Les églises paroissiales de l'Académie de Sorö) 1896; *Sjallands Stiftslandsbykirker.* (Quelques églises paroissiales de Seeland) 1890, par J. B. Löffler; *Sallinglands Kirker* (Les églises de Salling en Jutland), par Ulldal et J. Helms; MM. Storch et Koch ont traité le même sujet dans un autre volume : *Grenaaegnens Kridtstenskirker.* (Les églises en pierre calcaire de la région de Grenaa) 1896 et *Jyske Granitkirker* (Quelques églises en granit de Jutland) 1903 par H. Storck. Tous ces ouvrages sont d'une grande valeur pour l'étude de l'architecture danoise.

Non seulement l'art de bâtir, mais aussi la sculpture et la peinture du moyen âge ont fait l'objet d'études scientifiques tant au point de vue artistique qu'archéologique. Les ouvrages les plus importants sont dus à J.B. Löffler, auteur de *Gravmonumenter i Sorö Kirke* (Sépultures de l'église de Sorö 1888; *Gravmonumenter i Ringsted Kirke* (Sépultures de l'église de Ringsted 1891) et *Gravstene fra Middelalderen* (Pierres tombales du moyen âge 1889). Le docteur M. Mackeprang publiera sous peu un grand ouvrage sur les fonts baptismaux du Danemark contenant une étude de la sculpture romane. Quant aux peintures murales, dont beaucoup remontent à l'époque romane et qui sont d'une beauté achevée, M. M. Petersen a publié à leur sujet en 1895 un ouvrage intitulé : *Kalkmalerier i Danmark* (Les peintures murales de Danemark). Un grand nombre de retables (triptyques), en bois sculpté ou peint de la fin du moyen âge, et dont beaucoup sont exécutés en Danemark, d'autres importés de Pays-Bas et de Lübeck sont publiés et décrits par *F. Beckett* dans l'ouvrage : *Altertaeler i Danmark* avec texte résumé en français. Enfin il se publie en Danemark une revue archéologique : *Aarböger for nordisk Oldkyndighed* (traduction française sous le titre : *Mémoires de la Société royale des antiquaires du Nord.*)

Je serais heureux si cette petite revue pouvait attirer l'attention des lecteurs non encore initiés à la connaissance de l'art chrétien du Danemark, et amener à un examen plus approfondi ceux qui se sont déjà intéressés à nos monuments.

VILH LORENZEN.

La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle[1].

V

LES registres de Lotto qui ont été conservés ne se rapportant qu'aux années où il ne vendait plus que difficilement, ne permettent pas d'apprécier les prix qu'il vendait ses tableaux à l'époque où ils étaient recherchés.

A partir de 1538, il reçoit pour un portrait en buste de 10 à 20 ducats, en deniers ou marchandises.

Quelquefois il a la veine; les portraits de Luther et de sa femme lui sont payés 37 ducats en or.

Les tableaux lui rapportent plus ou moins selon la chance.

Il ne peut trouver 25 ducats de sa *Suzanne au bain avec les vieillards*, et tire 30 ducats d'un *Saint Sébastien avec saint Roch ;* il est très content.

Un gonfalon avec quatre figures et un fond d'or lui rapporte 4 ducats seulement.

Les modèles de médailles pour coiffures lui étaient bien payés : 3 ducats.

En général, lorsqu'il obtenait moitié de son prix d'estimation, il était satisfait.

Mais il ne cédait pas toujours : une fois, il fait trois portraits pour une famille : le père, la mère et le fils.

Il demande 60 ducats ; la famille refuse de payer. On se met d'accord pour soumettre la question à un arbitrage. Lotto nomme Pâris Bordone, la famille cherche un autre peintre, Silvio.

Le juge accordait à Lotto, 36 ducats.

D'après ce qu'il recevait pour d'autres portraits, le jugement paraît équitable.

En somme tout délaissé qu'il était, il gagnait encore quelque argent.

Quelle pouvait donc être la cause de son indigence permanente ?

La générosité, et vraiment on ne peut l'en blâmer !

Il aimait beaucoup les petits enfants et se plaisait à leur faire des cadeaux de fruits, de friandises, de voiles, de bas, de peignes en ivoire, et de menues bijouteries.

Il connaissait une pauvre femme qui devint veuve; il lui fait une pension « pourqu'elle se marie vite et ne fasse pas parler d'elle. »

Il donnait beaucoup aux couvents « pour gagner le ciel. »

Mais tout cela était dans ses moyens.

Ce qui paraît l'avoir tenu dans une continue détresse, ce sont les usuriers, les voyages et les déménagements.

Il déménageait souvent, sans doute par suite de son caractère difficile ; le proverbe : « lo sgombero costa come un incendio » deux déménagements coûtent autant qu'un incendie, n'existait pas pour lui.

Énervé par Venise, il part pour Trévise où il comptait des relations ; il emporta toute sa *roba :* mobilier, matériel d'atelier, œuvres d'art, vêtements, comestibles.

Il s'installe chez un ami et y prend pension.

Au bout de deux mois, il a le mal du pays; il reprend sa *roba* et revient à Venise; sans argent pour payer sa pension, il fait des billets qu'il acquittera très péniblement.

A Venise il a une *bottega* — le mot *studio*, atelier n'est pas une seule fois dans ses écritures — très convenable dans la maison d'un maître d'armes ; elle n'était pas trop

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 158.

chère, 24 ducats par an ; en moins d'un an il en est las et déménage.

Il loue au magnifique seigneur Contarini une bottega plus vaste, moyennant 42 ducats par an, payables d'avance et tous les six mois.

Avec une peine infinie il parvient seulement à donner quelques acomptes sur le premier terme, mais Contarini le garde tout de même.

Le loyer de 42 ducats paraît assez vite très lourd à Lotto ; alors il imagine une *combinazione* qui donne assez bien l'idée de ses capacités d'administrateur et de sa mauvaise chance.

Il s'arrange avec un joaillier ; la boutique sera aux deux.

Le peintre y mettra ses tableaux, ses camées et ses médailles ; le joaillier sa marchandise.

On prendra la nourriture ensemble, et tous les frais seront partagés.

Lotto entreprend un petit voyage, c'était dans ses goûts et ses habitudes.

A son retour à Venise, il apprend que le joaillier a décampé emportant toute sa *roba*.

Le peintre s'en prend à son *garzone ;* le gamin répond qu'il a tenté de s'opposer au déménagement, mais que le joaillier l'a menacé de lui casser la tête.

On va en justice ; Lotto rentre en possession de sa *roba*, mais les frais de nourriture et de loyer restent à sa charge ; le loyer étant trop lourd pour lui seul, Lotto s'empresse de déménager.

VI

Il n'y avait alors ni à Venise ni ailleurs aucune espèce d'écoles spéciales pour les jeunes gens qui se destinaient aux arts [1].

Et que de réflexions ne pourrait-on pas faire à ce sujet !

Les XIVe et XVe siècles doivent leur incomparable éclat à des artistes formés uniquement par l'apprentissage ; il est vrai que ces apprentis sortaient d'un peuple artiste dans le sang.

L'apprentissage était absolument libre ; on ne connaissait ni règle corporative, ni coutumes ayant autorité.

Le *garzone* entrait dans la boutique d'un artiste après conditions consenties avec les parents, verbalement, ou par écrit, ou devant témoins, ou en justice.

Avec sa méfiance habituelle, qui cependant ne lui a pas toujours réussi, Lotto ne traitait jamais sans témoins.

Voici plusieurs types de conventions arrêtées par lui et les suites qu'elles eurent.

En principe Lotto s'engage à enseigner son art à ses *garzoni del arte*, à les traiter comme si c'était son enfant et à leur laisser une certaine liberté de travail dont la durée augmentera à mesure qu'ils feront des progrès.

Mais par expérience il sait ce que valent en général ces gaillards-là et comme il entend les assujettir à des travaux qui n'ont rien de commun avec les arts, il ajoute volontiers à sa qualification de *garzoni del arte* celle de *e aiuti della bottega*.

Piero, âgé de quatorze ans, restera trois ans chez Lotto, il sera nourri, habillé et recevra 4 ducats d'or la première année, 5 la seconde et 6 la troisième.

L'habillement était composé d'une paire de souliers, d'une paire de bas, d'un béret, d'une veste en drap rouge, d'un gilet à manches et d'une culotte ; le tout a coûté à Lotto, 2 ducats ½, sans compter la confection des vêtements.

Par quel caprice un homme toujours besogneux a-t-il pu se montrer si large

1. La première école publique de dessin fut fondée à Florence en 1563, par le grand-duc Cosimo Ier de Medicis.

Lorenzo Lotto. — Les miracles de sainte Claire. Oratoire Suandi à Trescorre. (Phot. ALINARI.)

avec un apprenti qui ne pouvait lui être d'aucun aide en peinture ?

Il est vrai que Piero doit nettoyer la maison et faire la cuisine.

Quelle cuisine pouvait bien faire ce gamin de quatorze ans ?

Au bout d'un an, le contrat est rompu pour incompatibilité d'humeur et d'habitudes.

Et chose absolument surprenante, Lotto, toujours à court d'argent, avait fait des avances à la veuve Orsola, mère de Piero.

On va devant le juge, qui condamne la veuve à rembourser le trop perçu.

Ercole est reçu à la boutique de Lotto sans conditions de temps, d'argent et d'obligations ; on verra plus tard.

Au bout de trois jours Ercole s'enfuit emportant la bourse du patron, des mouchoirs, une barette toute neuve, des livres et une paire de bottes.

On va devant le juge, et Lotto rentre dans son bien.

Oratio entre au pair ; il est nourri et habillé mais il ne reçoit pas d'argent ; il n'y a pas de condition de temps.

C'est un *garzone* fier et rempli d'orgueil ; il a déjà travaillé dans une autre boutique ; il se croit artiste et ne veut rien apprendre.

Bientôt le *divorzio* a lieu.

Gian est reçu également sans condition de temps et d'argent ; il est bruyant et empêche Lotto de dormir ; *divorzio* au bout de trois mois.

Paolo reste six mois ; un jour se sauve en volant.

Carlo est plus sérieux et cette fois Lotto croit être bien tombé. Le *garzone* est fils d'un docteur en médecine qui paiera 30 ducats par an pour l'apprentissage, la nourriture et les vêtements. Après l'engagement de Piero, fils de la veuve Orsola qui était payé, c'est à ne pas croire, mais c'est écrit, il n'y a pas à en douter: Carlo aura, il est vrai, un lit à part ; comme cette condition est nettement spécifiée, nous pouvons supposer que les autres *garzoni* couchaient dans le même lit que le patron. Ce diable de Lotto ne sait pas profiter de cette bonne et exceptionnelle aubaine, il cherche des chicanes à Carlo ; il veut le forcer à faire la cuisine et à tenir le balai.

On va devant le juge et Lotto est condamné ; le *garzone* ne fera pas les corvées, il recevra une pèlerine neuve. Il rentre à la *bottega*, mais avant la fin de l'engagement, le contrat est rompu ; on reste bons amis avec le docteur, Lotto a soin de le noter.

Et ainsi de suite ; Lotto ne put garder personne. Il est clair qu'il était devenu d'humeur très difficile, mais il est évident aussi que, comme nous le savons par les plaintes d'autres peintres, les *garzoni* étaient en général de méchants gamins, *che mi siano ingrati, come san qualche cosa mi pianto*, qui me sont ingrats et me plantent là sans raison comme l'écrit Lotto.

Mais comment faire ? Lotto a besoin de quelqu'un pour les corvées ; il prend des *donne di servizio*, servantes à 4 ducats par an ; mais il les congédie bientôt, l'une est trop vieille, l'autre est paresseuse ; alors il reprend des *garzoni*, et il ne s'en trouve pas mieux.

Il ne peut pas davantage s'entendre avec ses collaborateurs. Comme il est très consciencieux dans ses travaux et qu'il n'est pas habile pour la partie ornementale, il embauche des peintres pour l'aider ; il leur donne 2 à 3 ducats d'or par mois, plus un ducat pour la dépense, *spese ;* cela ne réussit jamais et plusieurs fois ses aides le laissent en plan sans terminer l'ouvrage commencé.

VII

A COTÉ de cette sorte de grand livre où sont enregistrés les incidents dont je viens de donner quelques extraits, Lotto

tenait des registres pour les dépenses courantes ; en homme d'ordre, il avait un registre *per l'arte* et un autre *per uso e vestire.*

Ces registres ne nous apprennent rien de bien nouveau en matière de pratique de la peinture et d'usages de la vie journalière; ils contiennent cependant quelques traits qui peuvent être relevés.

Le compte *Per l'arte* renferme toutes les dépenses que de loin ou de près entraîne l'exercice de la profession.

Loyers, réparations locatives à la *bottega*, courses, voyages, transports, emballages, chauffage, éclairage *con lampade di pitriolo*, l'arsenic pour détruire les souris et achats de lunettes, car le vieux Lotto avait la vue basse et fatiguée.

Matières premières pour la préparation des couleurs et achats chez les droguistes de couleurs préparées ; huile de lin cuite et crue ; bois de noyer pour cadre ; vernis ; or pour dorure ; papier à dessin ; pinceaux et toile à peindre notamment *tela da Lion.*

Nous voyons ainsi que la lampe à pétrole était déjà usitée au milieu du XVIe siècle, que contrairement à ce qu'on croit, les droguistes vendaient déjà des couleurs préparées d'avance et que la toile de Lyon était connue en Italie.

Les aumônes aux pauvres et les dons aux couvents sont comptés dans les frais généraux, ainsi que les salaires des collaborateurs et les modèles.

L'article modèle vivant ne ruinait pas Lotto.

Il avait dans sa boutique un torse de femme moulé sur nature ; jamais il ne faisait poser d'hommes ; lorsqu'il avait besoin d'une femme nue, ce qui était rare, il la payait une livre par séance. Mais le plus souvent il ne faisait pas poser son modèle ; il se contentait de le faire déshabiller *solo per veder*, seulement pour voir, et alors il lui donnait au plus dix sols.

En fait ses frais pour l'*arte* montaient à une cinquantaine de ducats par an, loyers non compris.

Les dépenses *per uso e vestire* sont des plus modérées.

A part quelques friandises qu'il se payait rarement, fruits, fromage de Dalmatie, écrevisses, vin de Malvoisie, il vivait avec peu et quoique Vénitien il pouvait s'appliquer le proverbe florentin :

« Il Fiorentino mangia si poco, che sempre si conserva l'appetito. »

Les fruits étaient son régal : figues, citrons, raisins à gros grains, châtaignes et *cocomero*, ce beau melon à chair rose dont on dit encore aujourd'hui : pour cinq centimes on mange, on boit et on se lave les mains. Quelquefois pendant huit jours de suite, il n'y a que des fruits inscrits au registre.

Il n'achetait du poisson et de la viande que très rarement et dans des circonstances exceptionnelles ; un jour il marque un achat de veau, *dovente venir un amico e non vene.* Ne dirait-on pas qu'il veut s'excuser à ses propres yeux d'avoir fait une semblable dépense ? Le pauvre homme !

J'ai essayé de faire le compte ; malgré sa sobriété et le bon marché des denrées, il ne lui était pas matériellement possible de se nourrir avec ce qui est marqué au registre. Il est évident que, non seulement, comme d'autres peintres, il recevait des comestibles en paiement de ses tableaux, mais qu'il devait souvent dîner en ville.

J'ai déjà dit que malgré ses défauts de caractère, comme il était bon et loyal, il avait conservé d'excellentes relations. Ainsi une fois il tombe malade, un ami le prend chez lui pendant deux mois ; étant guéri, Lotto propose de payer sa pension, l'ami

refuse ; Lotto alors veut au moins rembourser les frais de médecin et d'apothicaire, nouveau refus, bien heureusement, car le peintre n'avait pas de quoi.

Finalement Lotto promet à la femme du serviteur qui l'a soigné, un coupon de bon drap de Sicile, et au serviteur quatre écus d'or, le drap arrive assez vite, il l'avait, sans doute, obtenu pour un tableau, mais les ducats se font attendre ; dix ou douze ans après, à l'article de la mort, loin de Venise, Lotto remet à un mandataire un pli cacheté à l'adresse de son garde-malade ; le pli renfermait les quatre ducats.

C'était vraiment un brave homme que notre Lorenzo Lotto.

Les dépenses pour l'habillement sont assez fortes en comparaison des frais de nourriture. Lotto aimait les belles étoffes et les prenait dans les manufactures renommées lorsque celles qu'il recevait en paiement de ses tableaux ne suffisaient pas ; il lui plaisait d'être bien coiffé de chapeaux et de toques en feutre ; il avait toujours un serrement de cœur, lorsque, par nécessité, il devait détacher de sa coiffure sa belle médaille antique pour la mettre en gage.

Il achetait des livres, notamment la Vie de Marc-Aurèle, la Vie des Saints Pères, quelques volumes de notre Gerson, des psautiers de luxe et des livres de prières.

Mais les livres de piété n'étaient pas pour lui ; c'était en vue de cadeaux à faire qu'il les acquérait. Pendant près de deux ans, il vécut avec deux nièces et leur père; l'aînée prit le voile ; à cette occasion il lui fit don de beaux livres, d'un Christ sculpté entouré d'un cadre doré et de plusieurs tableaux religieux. La jeune novice était encore enfant, il l'aimait beaucoup et la gâtait par des friandises, des objets de toilette et par des petits bijoux... qu'il payait en peintures.

Sa *bottega* était des plus simples et il ne dépensait rien pour l'orner et la décorer ; il avait là ses tableaux invendus, ses camées et ses médailles lorsqu'ils n'étaient pas en gage ou dans quelque magasin pour être vendus. Il conservait des sculptures en bois qui se démontaient, — je n'ai pu deviner ce que pouvaient être ces sculptures, — des moulages, notamment des *putti*, enfants, d'après Desiderio da Settignano, deux mains apportées par Meo — c'est peut-être le médailleur Méa — florentin, élève de Sansovino et d'après Sansovino deux grandes figures *La Foi* et l'*Hérésie* et le bas-relief *La gloire du Christ ;* même dans les moments les plus pénibles, il n'avait jamais cherché à faire argent de ces objets.

VIII

En 1552, Lotto renonce à la lutte.

Il a voyagé par l'Italie, il a séjourné à Trévise, Brescia, Bergamo et dans diverses cités de la Marche d'Ancône, quoique toujours il ait conservé un amour pour Venise ; pour vendre ses tableaux il a usé de tous les moyens, toujours honnêtes, que lui suggérait sa fertile imagination.

Après cinquante années de travail, accablé d'infirmités et de soucis, il s'avoue vaincu, mais sans se plaindre.

Il prend alors le parti de se retirer dans une maison pie.

Il avait déjà eu cette idée et avait conclu avec l'hôpital Saint-Jean et Saint-Paul de Venise.

Mais il n'y resta pas longtemps ; la cité était trop à sa portée, bientôt il rompit avec les Frères.

Se retirer dans un hôpital ou un couvent, n'avait rien de surprenant alors ; c'était dans les mœurs d'Italie et ailleurs.

Pour les artistes, les exemples sont fréquents.

Lorenzo Lotto. — La Madone sur le trône. Église Saint-Barthélemy à Bergame. (Phot. ALINARI.)

La confrérie de Saint-Luc fondée par les peintres de Florence en 1350 avait son siège à l'hôpital Santa Maria Nuova où les sociétaires pouvaient vivre tout en travaillant pour leurs clients et se mettre *a riposo*.

En 1476, Van der Goes se fait recevoir frère convers au prieuré de Rouge-Cloître près de Bruxelles, ce qui ne l'empêche nullement de continuer la peinture.

En 1561, la confrérie de Saint-Luc de Florence quitte l'hôpital Santa Maria Nuova et s'établit dans le couvent de l'église de la Santissima Annunziata.

Là, sous les élégants portiques de Michelozzo, la confrérie organise les expositions publiques des œuvres des sociétaires et les Florentins envoient les vieux tableaux conservés dans les palais.

Il y a donc peu de nouveau dans notre temps, puisque les maisons de retraite pour les artistes existaient au XIVe siècle, et que les expositions de peintres vivants et rétrospectives se faisaient au XVIe.

La maison choisie par Lotto fut le célèbre sanctuaire de la Santa Casa de Lorette ; il y avait travaillé jadis, et là du moins, éloigné de Venise, il échapperait à la tentation de retourner dans sa chère cité.

L'édifice est une sorte de forteresse bâtie pour la défense ; il renferme une grande église et de vastes dépendances ; au centre du dôme se trouve la *Santa Casa*, petite maison qui, selon la légende, fut la demeure de la Madone à Nazareth.

Les constructions commencées en 146.. furent terminées en 1519 par Bramante ; de nombreux peintres, dont Lotto, furent appelés à les décorer.

Présentement encore plusieurs décorations sont en cours d'exécution ; elles ont été réparties entre des artistes de diverses contrées :

M. Geitz d'origine allemande ;

M. Baron, espagnol ;

M. Charles Lameire, français.

Chaque artiste travaille pour le compte d'un comité de son pays qui a le patronat d'une chapelle.

La chapelle française, confiée à M. Charles Lameire, sera décorée de nombreux sujets dont les principaux seront : saint Louis, roi de France, les croisades, la France chrétienne.

Les Slaves, les Hongrois et les Belges ont également des patronats.

Lotto fit une convention verbale en présence de témoins notables avec le protonotaire apostolique, supérieur de la Casa.

Le peintre jusqu'à la fin de ses jours sera logé, nourri et habillé ; le *garzone* qu'il avait amené avec lui de Venise aura les mêmes avantages.

En compensation Lotto constitue la Casa son héritière universelle ; il travaillera pour elle, mais aucune obligation ne lui est imposée ; il s'engage à exécuter des peintures à sa conscience *a mia conscientia*.

Ce ne fut pas une vaine promesse ; malgré ses soixante et douze ans et sa vue très affaiblie, il produisit encore plusieurs ouvrages et peignit sur les cierges la figure de la Madone.

Il conserva le droit de travailler à son profit, pour ses clients personnels au cas où il en trouverait et de vendre les tableaux qu'il avait apportés de Venise avec toute *sa roba*.

En fait il fit encore plusieurs portraits, notamment celui du cardinal Carpi et il vendit au prélat gouverneur de Lorette un *Saint Jérôme ermite* un *Saint François recevant les stigmates* et une *Suzanne au bain*.

L'achat d'une *Suzanne au bain* par un prélat romain du XVIe siècle n'a rien d'insolite.

Il y avait bien des années que Lotto traînait partout ces tableaux sans parvenir à s'en débarrasser.

Il semble qu'à la *Santa Casa* le pauvre Lotto devait être dans d'excellentes conditions pour terminer tranquillement ses jours.

Mais non.

Peu après son arrivée il est obligé d'emprunter de l'argent au protonotaire apostolique ; on ne comprend pas bien pourquoi, le registre porte mention du fait mais non des motifs.

Le supérieur lui ouvre sa caisse. Lotto y puise mais rembourse toujours aux échéances fixées.

Puis c'est son *garzone* de Venise qui ne veut plus rester à la Casa ; Lotto lui rend la liberté, mais il est fort embarrassé, car seul il ne peut se tirer d'affaire.

Il raconte au supérieur toutes les misères qu'il a eues avec ses *garzoni per l'Arte* et autres et le supplie de lui donner un homme de la Casa se destinant à la vie cléricale.

Il l'obtient, ce fut son dernier *garzone*.

Après quatre ans de séjour à la Santa Casa, il mourut.

Dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* dont la première édition a paru en 1550, Vasari ne donne de Lotto qu'une biographie incomplète et courte ; il termine sa notice par quelques phrases que je ne puis mieux faire que de répéter.

« Lotto étant vieux, et ayant presque « perdu la vue, après avoir fait encore « quelques ouvrages de peu d'importance « à Ancône, il alla à la *Madonna di Loreto*, « où déjà il avait fait une peinture à l'huile « qui est dans une chapelle à droite en « entrant dans l'église; c'est ici que, décidé « à terminer sa vie au service de la Ma- « donna, et à habiter en cette Santa Casa, « il se mit à l'ouvrage pour faire des his- « toires de la hauteur d'une brosse ou de « moindres dimensions, tout autour des « sièges.

« Peu de temps après, il mourut en ren- « dant l'âme à Dieu, ayant vécu en bon « chrétien.

« En ces dernières années, il fut très « heureux et eût l'âme en paix et ce qui « est plus, à ce qu'on croit, il gagna les « biens de la vie éternelle. Et cela ne lui « serait peut-être pas arrivé, si, à la fin de « sa vie, il eût été trop occupé des choses « de ce monde ; jamais celles-ci ne laissant « à l'esprit la liberté de penser à la vie à « venir et au suprême bonheur, car elles « sont une trop lourde charge pour ceux « qu'elles préoccupent. »

Et c'est bien dit.

GERSPACH.

L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes [1].

Chapelle de Notre-Dame des Miracles. De même que Le Boucq, Brasseur l'oppose, à gauche, *a sinistris*, à la chapelle Saint-Éloi

« Ad latus oppositum sacra visitur ara
Quam Christi decorat prodigiosa parens [2]. »

C'est le rez-de-chaussée de la grande absidiole du transept Nord. Aux abords deux sépultures seulement : « Vis à vis, contre un pilier, la Résurrection », tombe de Jacques Piautre (1609) et « devant icelle deux personnages long vestus, » Simon et Jeanne Caresmaux (1560-1565). Des colonnes de marbre noir et jaspé avec un soubassement de même matière formaient la clôture ; elle était surmontée des statues en marbre blanc de saint Benoît, saint Michel et sainte Humbeline, don de Raphael Becquet, religieux de la prévôté. A l'intérieur aucune fosse n'avait été creusée. Était-ce par respect pour ce sanctuaire où le peuple de Valenciennes s'était porté en foule aux heures critiques de son histoire : en 1291, par exemple, avant sa lutte heureuse contre Jean d'Avesnes ; en 1479 lors de sa sortie victorieuse à la poursuite des « maudits faucheurs du roi Louis XI » [3]?

Une confrérie ancienne prenait soin de cette chapelle. Démembrement, paraît-il, d'une association antérieure moins aristocratique, elle s'identifie non seulement avec son sanctuaire mais encore, en quelque sorte, avec le Magistrat de Valenciennes. Elle se recrute parmi les familles échevinales ; une salle lui est réservée dans la maison commune. Bien plus, le héraut d'armes de la ville n'est autre que le sien. Nommé par les « Damoiseaux » [4], tel est le nom de ces confrères, il les précède dans les cérémonies [5] et ses vêtements officiels « de velours cramoisy armoirié sur les quatre faces du lion de la ville » [1] sont gardés par eux. Ils avaient aussi leurs insignes : « jadis un esmail de perles sur l'épaule gauche avec un lys d'or et la devise *Ave Maria* », depuis « l'image de N.-D. dans une plaque d'argent au milieu d'une enseigne de broderie [2]. » L'affiquet était de valeur et dans plus d'un testament on voit des confrères le léguer pour l'ornement de leur châsse.

De cette châsse ou plutôt des différentes pièces d'orfèvrerie qui succédèrent à cet usage, l'histoire ne reste pas tout à fait inconnue, car la principale préoccupation des damoiseaux qui s'intitulent eux-mêmes « confrères de la fierte de N.-D. des Miracles séant en la grande église » [3] était précisément la conservation et l'embellissement de leur trésor. En 1312, « li compagnon, qui adont estoient firent faire et estoffer à leurs cousts et de leurs propres deniers, sans nul aiuwe de l'autrui une fierte bénite à grand révérence par le main Mgr Jakemon Lenoir, abbet de Saint-Jean, le jour Saint Bétremieu » [4]. En 1492, la châsse est visitée et probablement renouvelée. Quelques années auparavant, l'un des trente damoiseaux, Jean Rasoir, lègue pour « l'advancement de la fierte, une somme de 50 l. « un anniel d'or avec un saphir » et « l'esmail de perle qu'il avoit accoutumé de porter sur sa robe [5] ». L'œuvre devait être remarquable, datant d'une période où l'orfévrerie était particulièrement florissante à Valenciennes. Elle ne survécut aux iconoclastes de 1566 que pour être livrée par trahison à ceux de 1572. Les confrères rétablirent

1. (Suite et fin.) — Voir la *Revue de l'Art chrétien*, 1903, p. 360 et 1906, p. 9.

2. Brasseur, *Par sanctorum martyrum*, p. 92.

3. Dans ces occasions ou en temps de peste les bourgeois faisaient à N.-D. des Miracles, promesse d'une « songnie », mèche enduite de cire « contenant en longueur le tour et circuit de la procession annuelle ». Elle brûlait nuit et jour et pesait environ 600 livres de cire. Le Boucq, *Hist. eccléS.*, p. 15.

4. Frankevie était l'appellation officielle de ce héraut, qui rappelait ainsi la « bonne et franke ville » personnifiée par lui.

5. « Revêtu de sa cotte d'armes et la baguette à la main. » *Preuves de l'antiquité et de la noblesse de la famille Rasoir*, p. 16.

1. Papiers de Dom Buvry, abbé de Saint-Saulve. Archives des damoiseaux, *Bibl. de Valenciennes*, ms. 742.

2. R. P. P. d'Oultreman, S. J. *La cour sainte de la glorieuse Vierge Marie à Valenciennes*, 1643, p. 433.

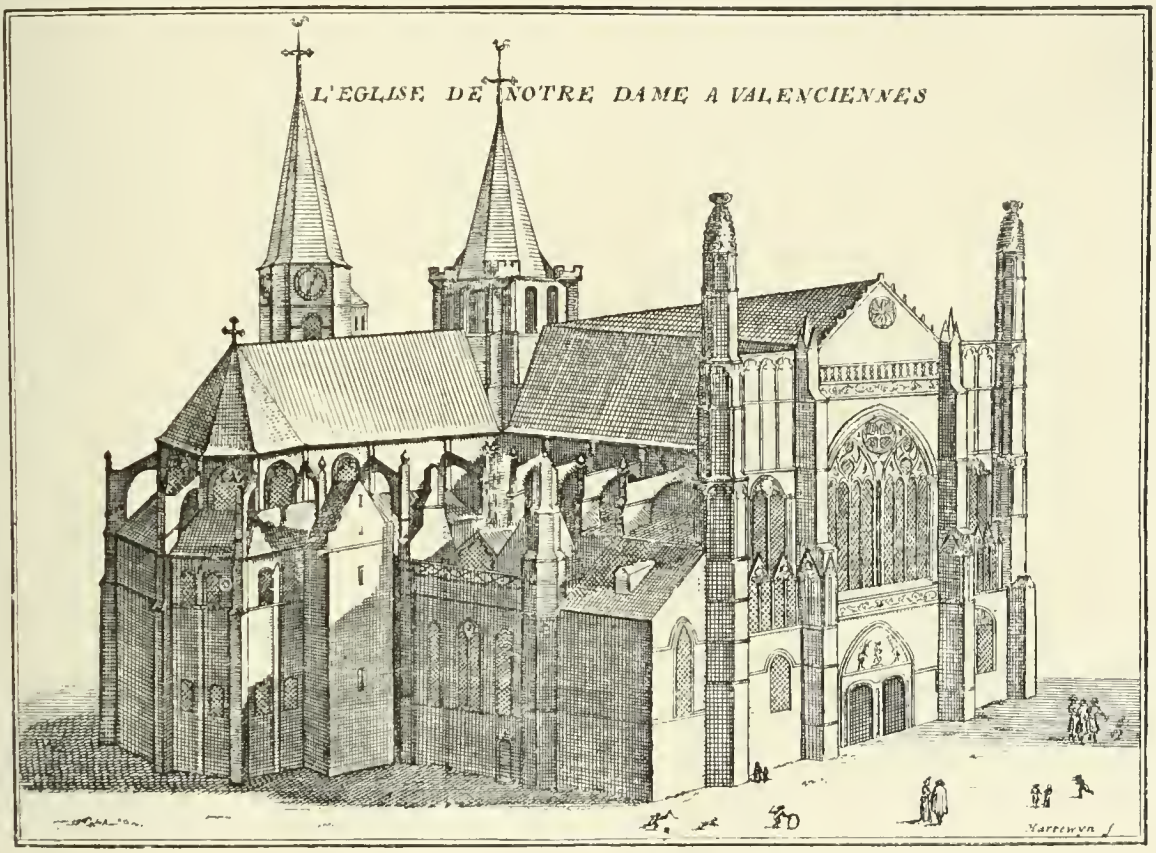
3. Bibl. de Valenciennes, ms. 489. f. 9. *Ordinaire des Damoiseaux*.

4. Le Boucq. *Hist. eccléS.*, p. 16 et *Règlement des Damoiseaux de 1333*. Bibl. de Valenciennes, ms. 489. Le Boucq rapporte que c'est en 1310, le 8 septembre, que l'évêque de Cambrai plaça les reliques dans la châsse, mais le règlement des damoiseaux donnant la date exacte 1312, il a rectifié dans son passage de l'histoire de l'abbaye de Saint-Jean relative à cet abbé Lenoir ou Nigri, personnage peu connu. *Hist. eccléS.*, p. 33.

5. En 1447, un autre Jean Rasoir lègue sa robe fourrée et des perles. *Ms. des preuves de la noblesse des Rasoir*, p. 27.

une nouvelle fierte bénite en 1588 (1), exposée « dans l'avant dite chapelle des Miracles » à la vénération du peuple mais protégée par un treillage (2). Elle y resta jusqu'au début du XVIIIe siècle. Le 16 août 1706, les confrères décident que ceux d'entre eux qui n'ont pas encore été « princes » pourront se racheter du festin d'usage moyennant 200 florins destinés à une nouvelle châsse. Ils avaient passé marché avec Henri Gérard, orfèvre de Douai, pour une fierte de trois pieds pesant 550 onces d'argent et 400 de cuivre, exécutée d'après le modèle convenu: six bas-reliefs des mystères et vingt blasons de confrères devaient y être ciselés (1).

Le registre d'où sont tirés ces détails présente pour l'année 1730 une particularité curieuse. La



Notre-Dame-la-Grande, d'après « Les Délices des Pays-Bas ».

confrérie, bien que déjà elle fût sur le déclin, demande à l'abbé d'Hasnon une chapelle « plus convenable et plus belle ». On lui accorde la chapelle Saint-Nicolas, « la plus prochaine de la porte de l'église qui fait face à la rue d'Anzin » : cette porte était percée dans l'extrémité du croisillon nord sous un vitrail décoré de nombreux blasons (3), et Le Boucq ajoute encore, pour être tout à fait précis, « à la croisure, tout en haut, près le portail du costé de la chapelle des damoiseaux ». Qu'est-ce à dire : la chapelle Saint-Nicolas du XVIIIe siècle est-elle donc la même que la chapelle des Miracles du XVIIe ? Ou bien cette dernière n'est-elle donc qu'un simple autel adossé à un pilier? Se logeait-elle dans l'angle voisin du chevet de la chapelle de Hal, dans ce coin où, en

1. La liste des reliques de la première châsse se trouve dans le ms. 1342 de la Bibl. de Douai. *Cartulaire d'Hasnon*. Celles de la fierte de 1588 ont été cataloguées par Brasseur. *Sancta sanctorum Hannoniae*, p. 296.

2. *Argentea theca quae intra dicti eorumdem altaris cancellos... visitur*. Brasseur. *loc. cit.*, p. 297.

3. Ce détail dénote que la peinture sur verre n'était pas absente de Notre-Dame. Le dessin de Le Boucq montre une sorte de figure peinte dans la fenêtre du chevet. On se souvient que la lanterne était appelée *trou* d'or, peut-être à cause de ses vitraux. Est ce pour la même cause que la légende du Plan de Bodenehr juge Notre-Dame « ein künstlich, doch etwas finsters Gebaü ». Elle fut *revitrée* au XVIIIe siècle, et cette opération dut la rendre plus claire.

1. Archives de Valenciennes, G 551.

deuxième hypothèse, on pourrait songer à placer le « Sépulcre »? Mais alors, dans tous les textes on ne l'opposerait pas en parfaite symétrie avec la chapelle de Saint-Éloi. Un simple autel ne posséderait pas la clôture de pierre mentionnée plus haut, sans compter qu'il est difficile de croire que jamais on ait trouvé un emplacement plus « convenable et plus beau » que l'une de ces vastes et profondes absidioles largement ouvertes sur le transept. Pour le XVIIe siècle, les descriptions de Brasseur et de Le Boucq ne permettent aucune hésitation. Faut-il penser que les damoiseaux, depuis lors, auraient temporairement quitté leur sanctuaire primitif pour y rentrer en 1730? En tout cas, c'est bien là que la tradition, si vague qu'elle soit aujourd'hui, montre l'emplacement de la chapelle de Notre-Dame des miracles. C'est là aussi que s'éteignit l'antique confrérie dont le dernier membre laïc mourut en 1772 (1). Dès 1747, l'un des deux anges qui entouraient la statue de la Sainte Vierge tombait de vétusté. On a beau supprimer les frais, les banquets, les « vins et succardes » qui rendent l'entrée fort onéreuse, aucun postulant ne se présente (2). La dévotion de la ville s'était peu à peu concentrée uniquement sur une autre châsse conservée dans le grand chœur que les monuments les plus divers rendaient le lieu le plus remarquable de toute l'église.

Chœur. Tout d'abord, une quantité de sépultures de métal ou de pierre lui avaient constitué un magnifique pavement. A l'entrée même, huit lames de cuivre, œuvres des meilleurs temps de l'art des graveurs tombiers, s'alignaient dans toute la largeur de la nef. Si Notre-Dame ne possédait pas, comme les églises des Frères-Mineurs ou du monastère de Beaumont, les sépulcres princiers des comtes de Hainaut ou des Luxembourg, elle semble, pour ainsi parler, avoir eu les préférences des principales familles bourgeoises, des « sept fortes maisons » à qui leurs richesses permettaient de rivaliser avec les souverains du pays.

Sur la première de ces huit lames étaient tracés « deux hommes long vestus, portant barbe avec leurs seize quartiers » : Jean et Watier de le Cauchie (1402-1405). « En la seconde y at homme et femme », Landrieu du Gardin et Marguerite Grebiers (1379-1359); puis « en la troisième ung homme long vestu », Esticvenars Grebiers (1402). Les parents de ce dernier étaient figurés sur la quatrième : « Jean Grebiers li aisnet et Agnès de le Sauch » (1392). En la cinquième « homme et femme long vestus, Collart Castelois et Marie Polle » (1407-1392). Le père du précédent reposait sous la sixième : « Jean Castelois, li aisnet, avec sa femme Jeanne Piparde » (1376-1381). Un autre de leurs fils gisait en la septième où « homme et femme long vestus » représentaient Jean Castelois et Marie Creste (1404-1390). Enfin en la huitième, Jean Castelois et Marie le Cangière (1400-1408).

Le fond de l'abside n'était pas moins bien garni. Auprès du grand autel « at ung petit marbre où est ung homme long vestu », Jean de Saint-Saulve (1353). « Là tenant au costé senestre en lame de cuivre at homme et femme long vestus », Willame de Saint-Saulve et Jeanne le Villaine (1340). « Là tenant encore de même métal », Gilles li Cangières et Jeanne du Gardin (1382-1380). Auprès de ces bourgeois d'échevinage, un cuivre portait l'image d'un chevalier « vestu de sa cotte d'armes, se femme lez lui », Jean de Marquette et Jeanne de Grès (1426-1443). Tout au bout, vis-à-vis de la chapelle Saint-Luc, reposait Noël Le Boucq (1567).

Devant le grand autel « en lame de cuivre », Jean Grebiers et sa femme. « Là emprès sous une belle lame de cuivre » Dom Étienne du Ploich, abbé d'Hasnon (1519). « Là tenant en bleu marbre at homme et femme long vestus » : Ernoul de le Sauch et Ysabeau de Moyenneville (1429-1430). Enfin « au milieu du dit chœur, y avoit cy devant un marbre à un abbé relevé, Dom Duquesne, » transporté depuis, comme on l'a vu, près de la chapelle de la Conception, pour faire place à Gilles de Quarouble. Le marbre de ce dernier « estoit seul dans le chœur entier et sain d'escripture mais à cause que passé plusieurs années » les héritiers ne voulaient payer la redevance due pour l'obit annuel, « Monsieur le prélat d'Hasnon commanda le mettre hors avec les autres : tous les marbres du chœur, à cause qu'ils estoient

1. Parmi les derniers membres on peut citer l'archevêque de Cambrai, le gouverneur de la ville, les abbés du voisinage, etc.

2. *Papiers des damoiseaux.* Étude de Me A. Mabille de Poncheville, Valenciennes. Le 15 janvier 1789, on trouve dans un coffre chez M. de Sars, héritier du dernier damoiseau laïc, « quatre plaques relevées en bosse ».

brisés et qu'à la plupart on n'y voyoit rien furent enlevés le 23 février 1628 (1). »

Les lames de cuivre devaient être en meilleur état. Elles ne furent pas moins condamnées par la même occasion. Des huit de devant le chœur, il en restait six « dont l'une fut posée au milieu de la nef et les cinq autres, encore qu'elles ne tenoient guère sur les pierres, furent ostées et l'an 1630, le prélat les venda à Me Erasme Place, fondeur de cuivre, demeurant à Ath » pour faire sept chandeliers de cuivre à poser sur le doxal. Elles étaient ainsi sacrifiées à ce *doxal* ou jubé, qui tout remarquable qu'il était, n'aurait pas fait oublier les œuvres si intéressantes dont il provoquait la disparition.

Jusqu'alors, l'église n'avait pas de jubé. A l'entrée du chœur, pendait seulement une croix triomphale. Brisée en 1566, elle fut remplacée en 1583 par une autre croix accostée des statues accoutumées (2). Dans les premières années du XVIIe siècle, plusieurs églises de Valenciennes eurent l'idée d'établir ou de refaire leur doxal (3). L'abbé d'Hasnon à son tour « en marchanda un », le 12 juin 1627. Le sculpteur architecte fut Adam Lottman, auteur du jubé de Saint-Bertin à Saint-Omer et de l'autel monumental existant aujourd'hui encore dans l'église de Calais. Le doxal de l'église de la Chaussée (1614) l'avait fait connaître à Valenciennes. Le devis s'élevait à 20000 florins, plus 1000 florins de gratification si le travail était bien exécuté. L'importance de cette somme permet de juger de celle de l'œuvre et le dessin reproduit ici dispense d'en donner la description.

Il rappelle par ses dispositions celui de la cathédrale de Tournai, dû à Cornelis de Vriendt. Il présente trois arcades. Au fond de la « voûte du milieu » s'ouvre la porte fermée de vantaux de laiton. Deux niches dans les côtés reçoivent, l'une la statue du Bon-Pasteur, l'autre la figure, agenouillée, tournée vers le Sauveur, et présentée par saint Michel, du donateur, D. Michel de Raismes; le corps de ce prélat reposait au même endroit (1).

Au tympan de la porte, la scène figurée ainsi que la façon dont elle est traitée doivent attirer l'attention : Jésus-Christ, entouré d'agneaux, debout sur un tertre d'où jaillissent les quatre fleuves bénit saint Pierre et saint Paul; l'un des deux apôtres s'agenouille, l'autre tient une longue croix pattée. L'agencement de l'ensemble et des détails fait songer à des réminiscences d'art chrétien primitif, à une mosaïque romaine, non à tort sans doute : L'une des niches latérales du mausolée de Sainte-Constance à Rome offre le même sujet interprété en mosaïque d'une façon tout à fait identique. Parmi les caissons d'une des trois « voûtes » on retrouve, en guise de décoration, de nombreux symboles « tirés des grottes de Rome », comme le dit Le Boucq : l'ancre, le poisson, Jonas, la colombe et bien d'autres. Depuis la remise au jour — récente alors — des catacombes, ce dut être ici que pour l'une des premières fois sans doute, furent employés tous ces souvenirs archéologiques, d'ailleurs assez fidèlement copiés si l'on en juge d'après le dessin.

Dans les écoinçons des arcs et aux deux angles, quatre docteurs de l'Ordre de Saint-Benoît « ayans tous escrit à la louenge de la bienheureuse Vierge » lèvent les yeux vers elle, c'est-à-dire vers la statue qui occupe le centre de l'attique. A droite et à gauche au même étage, deux anges dégaînent et remettent l'épée au fourreau. Entre ces trois statues quatre bas-reliefs s'encadrent dans des bordures rectangulaires. Avec les deux plus grands logés sur les côtés (car le doxal,

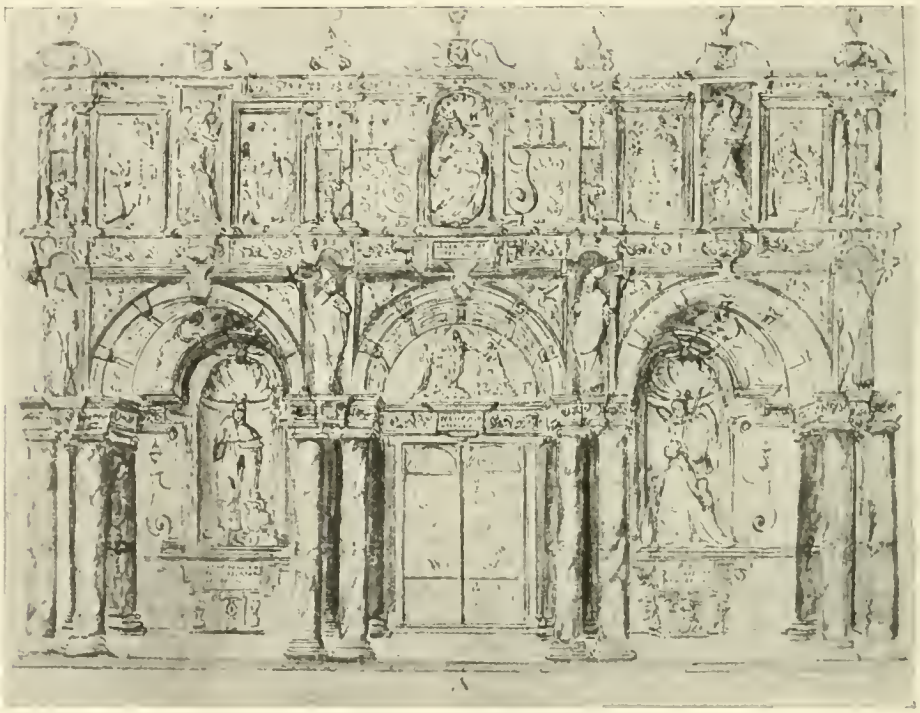
1. Déjà « l'an 1609, damp Jean Le Roy, religieux d'icelle église, disoit que l'abbé de lors dit aux religieux que s'ils vouloient remettre l'abbé Duchesne en sa place au lieu de ce Gilles de Quarouble qu'ils le remisent ». Il ne serait pas surprenant qu'un changement de religion ait rendu les Quarouble si indifférents pour l'obit de leur ancêtre. Plusieurs d'entre eux avaient passé au protestantisme et même l'épitaphe d'un autre Quarouble, Guillaume, dans un endroit indéterminé du chœur de Notre-Dame, par son absence de toute invocation habituelle relative à la prière pour les morts, pourrait faire croire à une intention doctrinale de la part du rédacteur (1562).

2. *Anno 1583 crucifixus templi B. M. V. Valencenensis fabricatur a quodam Roberto seu Goberto Fontaine et... Seorsum erigitur et in loco suo reponitur cum imaginibus B. Mariae et divi Joannis.* Note de D. François Bar. *Bibl. de Douai, mss. 820*, p. 124. M. Dewez a confondu cette *croix* avec la *croisée* du transept chantée par Brasseur « *quid modo de dicti medii templi cruce proloquar, etc.* » et c'est d'après ces vers appliqués à contre temps qu'il a fait de la croix une description qui ne s'applique point à l'objet : « Cette croix très haute avec ses extrémités en trilobes arrondis, sa tête très ouvragée et la partie inférieure garnie d'une échauguette, le tout d'une superbe décoration, *mi us in hic decor est,* » p. 224.

3. En 1603 le pasteur de Saint-Géry, Muissart, en construisit le doxal, « besongné de bois doré assez mal travaillé et qui ne laissa de couster beaucoup », car il était orné de tableaux peints. En 1616, l'abbaye de St Jean monte le sien « fort enrichy d'allebastre ou autrement ». *Le Boucq*, pp. 65 et 35.

1. Le portail de laiton pesant 2200 liv. fut donné par Jacques Jappin, l'abbé à qui on doit la fonte des lames de cuivre du chœur.

avançait dans la nef laissant un « retour » de chaque côté), ils formaient une suite de six tableaux de pierre où l'on avait sculpté l'histoire de la Procession de Valenciennes et les diverses phases du miracle qu'elle commémore. Le premier, plus vaste que le dernier, et « d'un travail achevé » représente « la contagion qui régnoit en l'an 1008 ». C'est la première « histoire » « du côté de la chapelle N.-D. des Miracles. » « A la seconde, sur le frontispice », un hermite « invoquant la glorieuse Vierge » qui lui déclare le remède qu'elle va apporter ». A la troisième, « l'hermite fait relation » au peuple de Valenciennes de l'apparition céleste. Dans la quatrième on voit « la descente de la bienheureuse Vierge hors des nuées, accompagnée d'une multitude d'anges desquels... ung tient le peloton de cordon et en circuit la ville... le quel cordon, la glorieuse vierge tient à l'autre bout ». Un peuple nombreux admire ce spectacle. La cinquième représente la déposition dans une fierte du cordon ayant « circuit la ville ». Enfin « la sixième et la dernière histoire du côté de la chapelle Saint-Éloi » figure « la solennelle procession de Valenciennes (1). Tout en haut sur des socles se dressaient les sept chandeliers de cuivre.



Façade du Jubé de Notre-Dame-la-Grande.

Sur la face postérieure du doxal, l'abbé Archange Michel avait commandé à un autre sculpteur, Pierre Schleiff, des bas-reliefs relatifs aux saints Pierre et Marcellin, patrons de l'abbaye d'Hasnon. Par contre, les hauts murs qui constituaient une partie de la clôture du chœur semblent être restés bien nus; peut-être avant 1566 ils étaient dissimulés par les parois et les dais de stalles remplacées depuis par une menuiserie moins élevée. Peut-être aussi étaient-ils

1. L'édition imprimée de l'*Histoire ecclésiastique* de Le Boucq présente pour le jubé une planche tout à fait fantaisiste. Le lithographe a réuni sur un seul plan la façade et les deux retours ce qui forme un front d'une longueur considérable. M. P. Foncart dans sa notice sur Lottman (*Soc. savantes des départements*, 1894) a bien signalé cette erreur, mais il est tombé lui-même dans une autre. Comme le lithographe, il place dans le retour nord la « procession de Valenciennes et la peste à l'autre extrémité, ce qui détruit l'ordre logique des scènes. D'ailleurs il suffit de regarder dans le manuscrit le dessin des deux côtés et la direction des arrachements par où ils pénétraient dans les deux grosses piles de la lanterne pour voir que la procession faisait face au transept *Sud*, du côté de la chapelle Saint-Éloi, et la peste au transept *Nord*. Ce dernier bas-relief était, à ce qu'il paraît, le meilleur. Moreau, historiographe de France, passant par Valenciennes, en fut si admirateur, qu'il en fit prendre un dessin par François Watteau (*Mémoire* I, p. 408) : il serait intéressant de le retrouver.

revêtus des tapisseries que possédait l'église (1).

La décoration du chœur se complétait par le grand « candélabre » ou lustre dont les Valenciennois n'étaient pas médiocrement fiers. Jusqu'au XVIIe siècle, il y avait bien dans l'église des chandeliers « à mettre coppes », mais les offrandes officielles du Magistrat, les « chirons », se posaient sur des plateaux de bois malpropres et incommodes. Aussi, le conseil particulier, en 1638, décida de donner un candélabre de cuivre pour pendre au chœur. Mathieu Du Moulin, « caudrelier » de Soignies, fondit et cisela, moyennant 700 florins, les trois couronnes superposées de ce lustre; pendant la neuvaine de la procession, trente deux cirons « ardoient nuit et jour ». Tout en haut, le lion et le cygne du blason de Valenciennes marquaient l'origine de cette couronne, garnie et entretenue aux frais de la ville ; ce qui n'empêchait pas l'église d'avoir ses « récureurs » attitrés, car elle était riche en œuvres de dinanderie. Parmi celles-ci il faut compter vraisemblablement les colonnes surmontées d'anges portant les courtines de l'autel.

L'autel au temps de S. Le Boucq demeurait dans ses dispositions traditionnelles surmonté d'un simple gradin avec deux chandeliers. En 1326, quatre florins sont donnés « de par Medame la Comtesse de Hainaut à l'aiuwe de le taule dorée faite au grand autel de N.-D. en Valenchiennes (2) ». En 1482, D. Étienne Du Ploich fait réédifier la grande table de l'autel (3), détruite depuis par les iconoclastes mais rétablie dans les mêmes dispositions qu'indique le dessin de l' « Histoire ecclésiastique. » On l'ornait de plusieurs reliquaires d'argent « contenant quelques ossements des compagnes de sainte Ursule ». Il y a aussi deux statues d'argent dont l'une renferme une relique de saint Jacques et l'autre de sainte Marguerite (1). »

A Cambrai, comme dans beaucoup de cathédrales au moyen âge, derrière le maître-autel, les châsses les plus précieuses étaient exposées dans un édicule supporté par quatre piliers de cuivre (2). L'ancienne cathédrale d'Arras présentait un spectacle analogue (3). Dans Notre-Dame de Valenciennes, entre les deux derniers piliers du rond-point, était établi une sorte de massif de maçonnerie dans le haut duquel une niche recevait la châsse, palladium de la ville.

Principis altaris sublimi in pegmate pendet
Antiquae nec non divitis artis opus.
Virginis id feretrum est sacro venerabile fune (4).

C'était « la fierte du Saint Cordon » en l'honneur de laquelle le 8 septembre avait lieu « la grande procession de la ville ». Aujourd'hui encore, fidèle à son parcours séculaire, elle se déroule, le long des chemins comme à travers champs, dans un circuit de plus de deux lieues. La foule, toujours très considérable, qui la compose, donne maintenant son caractère le plus saillant à cette marche, privée en grande partie de l'éclat extérieur qu'apportait autrefois à la « procession de la ville » la participation officielle du magistrat, des corporations, des serments et surtout des abbayes d'alentour (5); tous les ans, elles amenaient leurs reliquaires et « corps saints ».

1. « Pour deux aulnes de queneva pour remettre à point les tapis de l'église, y compris la façon XXXVIII sous ». *(Compte de 1553)*. A l'Hôtel-Dieu, fondé en 1430, la grande salle contenait cinquante et un lits « lesquels tous ont chacun un tapis de haulte lisse fort magnifique sur les quelz sont les armes des fondateurs et se mont sur les malades es jours et festes solennelles ». *Le Boucq*, p. 222. L'ancien Hôtel-Dieu, devenu après la révolution église provisoire de Notre-Dame, a entièrement disparu. Il n'en reste que l'inscription sur cuivre autrefois placée dans la chapelle, rappelant la fondation de cette maison en 1432 par Gérard de Perfontaine, chanoine d'Antoing.

2. *Archiv. du Dép. du Nord*. Comptes de l'hôtel des Comtes de Hainaut, 1325, 1326, B 3270. En 1380, dans la somptueuse chapelle de Blois, à gauche du chœur des Frères mineurs, on plaçait « une table d'autel d'argent fort riche ». Le Boucq, p. 117.

3. *Bibl. de Douai*, ms. 820, p. 114^v.

1. Brasseur, *Sancta sanctorum Hannoniae*, p. 297.

2. Houdoy, p. 55.

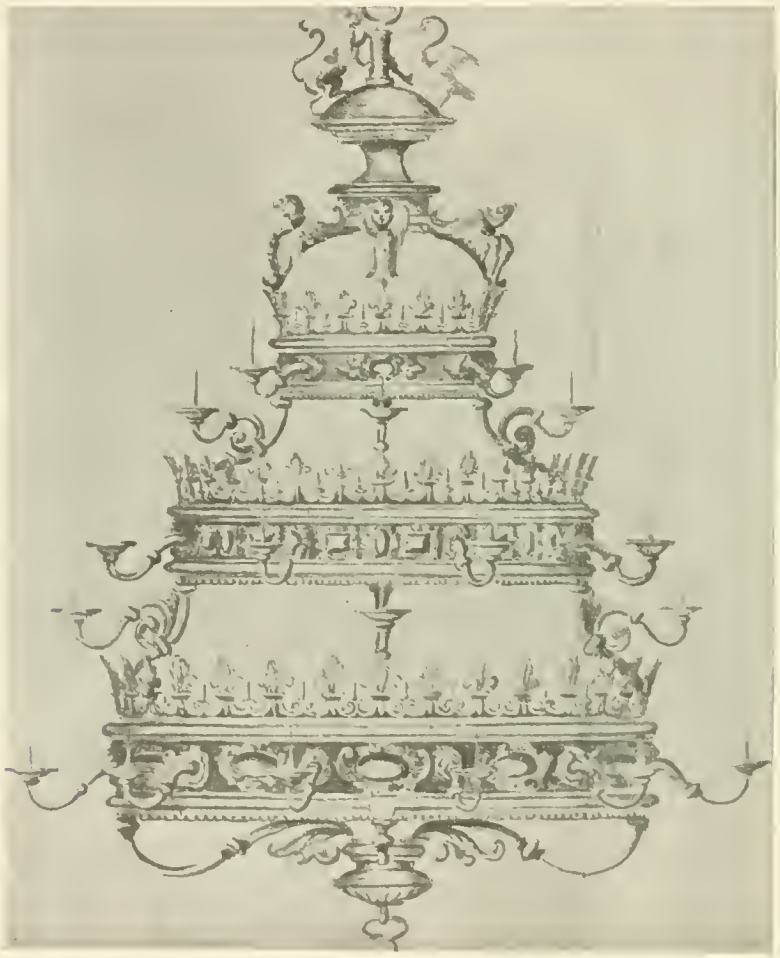
3. *Annales archéologiques* de Didron, t. VIII, p. 81.

4. Brasseur, *Par Sanctorum martyrum*, p. 91.

5. Voici le programme de cette procession au XVIIIe siècle : « Les corps des métiers seront à la tête de la procession ; suivront les maisons de charité, tous les Ordres mendiants et les différentes confréries avec leurs châsses, celles de toutes les églises de la ville ; des abbayes royales de Vicogne, Denain, Crespin, Saint-Saulve, d'Hasnon et du refuge d'Haspres, toutes les plus belles richement ornées et d'un prix inestimable. Le clergé en corps de toutes les paroisses, des chanoines réguliers de Saint-Augustin de Saint-Jean et du chapitre Royal de Saint-Géry. Messieurs les abbés de Vicogne, Crespin, Saint-Saulve, Saint-Jean et Hasnon en habits pontificaux, crossés et mitrés. Le commandant de la place, suivi des gardes de Mgr le gouverneur en habits d'ordonnance, avec leurs bandouillères et armés. L'intendant de la Province, MM. du Magistrat en corps, précédés de leurs Huissiers Audianciers à verges et Héraut couvert de sa cotte d'armes, suivi de leurs sergens de ville en habits neufs et uniformes ayans leurs pertuisannes. Des cinq compagnies Bourgeoises en habits d'ordonnance, d'un goût noble et leste, drapeaux déployés, tambour battant, précédées des armes de la ville représentées par le lion et les cygnes pour support... les dits cygnes ayant du mouvement agitant des ailes... seront montés par des enfants des plus beaux et richement habillés... de la Compagnie des Chevau-légers qui donnera le lendemain une course de bagues... Il y aura trois chars de triomphe. » (1754, Valenciennes, Henry.)

Les comptes de l'échevinage donneraient de précieux détails sur cette fête accompagnée des banquets et des distributions de vin. Il faut seulement retenir ici les sommes considérables payées aux porteurs de reliques et les mémoires élevés des orfèvres chargés de faire à l'arrivée et au départ « la visite des fiertes ». La ville avait payait 521 liv. (1). D'après ce chiffre on juge de l'importance de ces trésors : ils rappelaient les réunions de corps saints dont le moyen âge aimait à entourer la consécration des églises ou des abbayes.

Ces pièces constituaient dans l'église un véritable musée d'orfévrerie religieuse. Sans doute, demandé leur déplacement ; elle se chargeait de réparer les dommages que leur séjour à Valenciennes avait pu causer à ces précieux objets : « à Pierre François de Baralle et Jean-Marie Saint-Quentin, Mes orfèvres, pour avoir raccommodé les châsses des corps saints qui ont été endommagées à la procession », la ville, en 1788, bon nombre d'entre elles avaient été refaites dans les derniers temps et brillaient peut-être plus par le prix que par la valeur artistique : telles les vingt fiertes de l'abbaye de Vicoigne (1), les châsses de Saint-Saulve, d'Hasnon même, la fierte de Saint-Landelin de Crespin (2), mais



Grand lustre de laiton au chœur de Notre-Dame.

1. *Comptes de 1788. Archives de Valenciennes* C. 847-849. En 1786, une châsse d'Hasnon demande 200 l. de réparation ; la châsse de sainte Reine de Denain 72 l., etc.

1. La plupart furent cachées de 1260 à 1631 au-dessous des fenêtres du chœur.

2. Le bras de saint Landelin, ouvrage avec cabochons et filigranes du XIIIe siècle, existe encore dans l'église de Crespin.

il en subsistait aussi d'une époque lointaine, comme la croix de la prévôté d'Haspres dont la forme et les dimensions dénotaient une antiquité reculée (1), ou bien encore le reliquaire de la vraie croix que Baudouin l'Édifieur reçut de Thierry d'Alsace, comte de Flandre, « lequel ce prince laissa l'an 1169 à la chapelle de N.-D. de la Chaussée », monté « dans un autre bien doré supporté par deux anges d'argent » (2). La prévôté d'Haspres en outre de sa croix, apportait les corps de saint Hughes et de saint Achaire; les chanoinesses de Denain quatre fiertes d'argent des onze mille Vierges, de Saint-Aldebert et de Sainte-Reine d'Ostrevant, de Sainte-Renfroye leur fille, « plus les chefs de ces trois saints en de riches et grands reliquaires d'argent. Il faudrait encore citer les trésors de Fontenelle, de Beaumont, des paroisses de la ville, le cornet à reliques de saint Barthélemy, — un oliphant sans doute, — le doigt de saint Jean-Baptiste à l'abbaye du même nom (3).

Toutes ces fiertes, suivant l'expression d'un vieil auteur, formaient une « cour sainte » autour de la châsse « reposante au chœur de la grande église » et que l'on « avalait (4) » pour la circonstance afin de la placer parmi les autres « au lieu d'honneur », du côté de l'évangile. Cette châsse était pour Valenciennes l'objet d'un culte qui se perpétuait et s'accroissait de siècle en siècle ; aussi l'histoire artistique en est bien connue.

En l'année 1352, le chapitre de Cambrai, désireux de se faire une nouvelle châsse, envoie à Valenciennes deux chanoines « pour voir les fiertes, *ad videndum feretra* (1) » : la fierte des Damoiseaux et aussi « la grande fierte du grand autel de Notre-Dame »; une liste de reliques de 1335 la désigne sous ce nom (2). C'est à cette dernière « *feretrum gloriosae Virginis Mariae situm in choro* » qu'en 1335 également, de nombreux évêques, réunis à la cour d'Avignon, attachent quarante jours d'indulgence pour tous ceux qui vénéreront la fierte ou la porteront à la procession annuelle (3). La faveur est accordée à la requête des « confrères de la fierte Notre-Dame », nommés dans la suite « royés », à cause, paraît-il, des raies qui sur leur robe rappelaient le cordon miraculeux.

La première châsse, prétend un écrivain trop récent pour que son récit soit fondé, n'aurait été « qu'une espèce de petit coffre de bois doré garni de divers ornements en argent (4). En 1380, « le nuit de le nativitet N.-D., les confrères à cel jour de le fiertre Nostre-Dame-la-Grande, séant au chœur de le ditte église » s'aperçurent qu'il était temps de « renouveler l'anchienne fierte de no confrarie qui avoit longhement duret, qui estoit vièse et alloit a déclin ». Ce projet fut différé jusqu'en 1392. Les confrères de cette année-là prirent une résolution définitive et, aussitôt l'ouvrage « de taille et de dorure » achevé, l'abbé Nicaise Horions y transféra les reliques. Parmi les soixante noms d'orfèvres que l'on a relevés pour Valenciennes au XVe siècle, Hans Steclin de Cologne, Gilles son fils sont les plus connus, de même que Jérôme de Moyenneville qui travaillait vers 1475 (5) « tant parfaict en son art et science que de moult villes et citez tant prochaines que lointaines on venoit à lui pour avoir participation de ses labeurs excellents ». Ce maître est beaucoup trop jeune pour être, comme on l'a dit, l'auteur de la châsse. Il se peut néan-

1. « Elle est haute de six pieds, large à proportion, c'est pourquoi on est obligé de l'asseurer par le moyen de deux hommes qui marchent à ses costés, tenant chascun un cordon. » Elle est « d'argent doré »; l'art en est « exquis ». *Cour sainte*, p. 625.

2. *La dévote et solennelle procession*, p. 75. Les reliquaires de la vraie croix étaient nombreux à Valenciennes : les Carmes possédaient un fragment « richement posé en une autre croix d'argent qui leur sert de banderole ». Les Pèlerins de Jérusalem en gardaient un autre dans le trésor de leur Confrérie; les Chartreux aussi et enfin les dames de Fontenelle, — mais d'origine suspecte, ajoute encore le P. d'Oultreman.

3. Dans un petit reliquaire échappé à l'incendie de 1520 « faict à la façon d'une remonstrance, au vase de laquelle vous lisez ce beau vers gravé d'un charactère bien antique : *Hic summi Vatum digitum scitote locatum*. La relique avait été donnée par l'empereur Beaudouin à un chevalier qui l'avait accompagné « en la conqueste de Grèce ». « Ce gentilhomme mourant en mer en auroit fait héritier un certain Pierre bourgeois de cette ville » qui le rapporta aux moines de Saint-Jean le 22 mai 1221, comme en témoignait une autre inscription en vers léonins. Cf. *Cour Sainte*, p. 557.

4. *Enquête relative à la prééminence de Notre-Dame sur Saint-Jean*, 1629. 18 mai. Témoignage de Jean de Hennin « confrère royé ». *Bibl. de l'auteur*

1. Houdoy, p. 49 ; la châsse pesant 420 marcs d'argent fut redorée en 1422 par Nicaise Loiseleur, orfèvre de Valenciennes.

2. Bibl. de Douai, ms. 1342. *Cartulaire d'Hasnon*.

3. Cette pièce est publiée dans « *La dévote et solemnelle procession..... de Valenciennes.* » Valenciennes, Vervliet, 1614, p. 20.

4. *Abrégé de l'histoire du miracle... avec le détail de l'établissement de la Procession*, p. 16.

5. Avons esté esmeu en coer et en grande dévotion de augmenter et exauchier le digne et révérente pourcession qui en l'onneur de le très beneoite Vierge Marie se fait cascun an autour de le ditte ville. *Règlement des Royés*. Texte publié dans le *Bulletin du couronnement de N.-D. du Saint Cordon*, p. 29 (1897).

moins que la tradition renferme une part de vérité (1). Si toutefois il est exact que l'abbé Laurent d'Yvoire ait enrichi la fierte de bas-reliefs, Jérôme de Moyenneville aurait pu en être l'orfèvre. Quoi qu'il en soit, la fierte peu après, en 1531, fut « de rechef renouvelée et visitée ». Elle « coura risque » avec les autres le 24 août 1566, « ayant été brisée et rompue » mais les morceaux recueillis et transportés à l'hôtel-de-ville permirent de la reconstituer l'année suivante. Elle était ornée des armes des confrères et une inscription donnait l'histoire du miracle (2).

Le texte en est diffus ; les vers, des moins poétiques, décèlent le XVe siècle, ils devaient être contemporains du renouvellement qui eut lieu vers la fin de cette période — à moins qu'ils ne datent seulement de la restauration de 1567 (3). On leur attribua cependant une haute antiquité et l'on crut devoir les reproduire dans une nouvelle et dernière châsse fabriquée en 1661. « C'est le travail d'un des plus habiles ouvriers de ce temps ; sa forme est celle de l'église même où elle repose et ses ornements représentent toute l'histoire du miracle. » La grandeur de cette nouvelle fierte amena des modifications dans la façon de l'exposer. La niche « qui avoit contenu les deux autres pendant bien des années au fond et au milieu du maître-autel ne se trouve pas assez grande pour renfermer celle-ci ». On dut la déposer au dos de l'autel, préservée par une grille. La niche resta vide. Elle avait été entourée de « figures de taille presque naturelle représentant la glorieuse apparition. Le temps qui détruit tout a fort dégradé cet ouvrage qui n'est que de bois mis en couleur. Ce qui a esté cause, ces sortes de décorations d'ailleurs n'estant plus de goust, qu'on y a mis le grand tableau qui le couvre aujourd'hui et qui fut posé l'an 1696 (1). » Bien que le nouvel arrangement ne « s'accordât guère avec l'honneur dû à ce saint dépôt », il subsista cependant jusqu'en 1755 (2). A cette époque le chœur fut modernisé, les vieilles clôtures remplacées par des grilles, les traditions liturgiques abolies. La châsse émigra dans cette chapelle absidale qui tant de fois déjà avait changé de destination ; pour lui faire place, les reliques de saint Philippe de Néri furent transférées dans l'église Saint-Nicolas. Exposée « directement vis à vis de l'ancienne niche derrière le maître-autel, la fierte y attendit jusqu'après 1763, l'achèvement d'un autel spécial donné par un des confrères (3). Les noms et les armes des royés « sont taillés sur les costés du dit autel qui est en marbre dans le milieu duquel il y a une niche pour mettre la dite châsse qui est cachée par un tableau représentant le sujet du miracle. » Dans le haut de cette cavité pendait « un grand cœur d'argent où se trouve gravée la représentation du premier miracle. Au bas sont les armes de la ville, donatrice de cet ex-voto lors de la peste de 1668 (4). D'autres souvenirs analogues encadraient la châsse à laquelle appartenaient encore les bijoux et parures offerts ou légués par de pieux confrères. Cet usage s'est perpétué jusqu'à nous. A la procession annuelle, une caisse vitrée contenant le « trésor » de Notre-Dame précède la statue qui remplace la fierte disparue en même temps que l'église.

Notre-Dame-la-Grande, au cours de sa longue vie, avait toujours été mêlée à l'histoire de la ville. Elle célébrait les funérailles de ses princes et chantait les *Te Deum* de leurs victoires. Les malheurs de la guerre avaient leur contre-coup dans son enceinte ; après la levée du siège de 1655, les bourgeois y tiennent prisonniers un grand nombre de soldats français. En 1677, les Français entrés dans la place, y enferment la

1. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin*, p. 86.

2. « C'est de lui et de son école que sont sortis tous ces beaux ouvrages en vermeil, en argent et en cuivre qui ornaient les belles châsses à la procession... parmi lesquelles celle du Saint-Cordon ». Hécart, *Biographie valenceuoise*, p. 5. M. Dewez dit à son tour que l'abbé Laurent d'Ivoire enrichit la châsse du Saint-Cordon « d'ouvrages en vermeil, en argent et en cuivre ». Il semble être l'écho d'Hécart ; nous n'avons donc pas sur cette tradition d'autres témoignages que celui, très insuffisant, d'Hécart.

3. En l'an mil et huit en septembre,
Fut faict ainsi que m'on remembre,
D'un hermite incitation
Que l'on fit une procession, etc.

1. *Ms. d'un confrère royé*, p. 27 et *Abrégé*, p. 18.

2. Cependant l'autel lui-même, devant la niche avait peut-être été renouvelé. Le ms. de Mons, n° 81, parle d'une « table d'autel du chœur » au sommet de laquelle on lisait le chronogramme : *Deo patrI VIrgInIqVe MatrI aVXILIatrICI* (1684). Les armes de l'abbaye et de l'abbé Taffin se voyaient au-dessus du tableau donné par Moreau, chapelain des Royés. Au soubassement des colonnes des blasons aux armes de Norbert Delahaye, confrère et de sa mère Marie Taisnière.

3. *Ms. d'un confrère royé.*

4. *Abrégé*, p. 33.

garnison espagnole. Le 18 juin 1790, les compagnies bourgeoises, les « serments » déploient pour la dernière fois leurs drapeaux et leurs étendards ; elles vont en grande pompe les déposer à la voûte du chœur « pour demeurer comme un monument consacré à l'union, à la concorde, à la paix (1). » En 1791, la municipalité y invite à un *Te Deum* pour la conservation des jours de Louis XVI, « ce monarque chéri et si digne de l'être » (2). Moins de trois ans après, une grande cérémonie funèbre rappelait le premier anniversaire de la mort du roi. La ville était alors au pouvoir des Autrichiens. Cette circonstance spéciale permit à Notre-Dame de retrouver une dernière fois l'éclat d'autrefois. La relation de ce service du 12 janvier 1794 (3) donne, pour une dernière fois aussi, quelques détails sur l'édifice, ses voûtes et ses colonnes. Malgré les tentures et les inscriptions, les vides et les mutilations ne pouvaient se dissimuler partout. Un bombardement de quarante jours n'avait pas non plus augmenté la solidité d'une construction qui depuis longtemps demandait à être réparée.

Notre-Dame, en 1791, avait été conservée comme paroisse constitutionnelle, mais privée déjà d'une partie de son mobilier et de ses argenteries. Le curé, nouvellement élu, est obligé de réclamer à l'administration plusieurs objets nécessaires au culte. On lui en remet un certain nombre pris parmi les dépouilles des abbayes. Dans un dernier inventaire, dressé le 18 décembre 1792, figurent encore la châsse des damoiseaux, les statues de saint Ghislain et de saint Éloi, un ange trouvé dans la niche du Saint-Cordon, bon nombre d'ex-votos, notamment le cœur offert par la ville en 1668, et quantité de reliquaires, de croix et de chandeliers. Tous ces objets, mis dans un tonneau cerclé et cordé, partirent le 29 janvier 1793 pour la monnaie de Lille : il y avait 44 livres de cuivre et 406 marcs d'argent (4). Notre-Dame paraît donc être restée relativement assez riche, mais il faut observer que beaucoup de ces pièces ne lui appartenaient que depuis peu : les chandeliers de l'autel, par exemple, avaient été pris aux Carmes déchaussés. L'autel lui-même était de même origine. Le 22 juin 1792 (1), les marguilliers demandent encore un autre autel ; ils désertent l'abside principale, « ayant reconnu, vu l'engorgement qui se trouve derrière le chœur, la nécessité de construire un autel dans une des croisades proche des fonts baptismaux (2). »

Il semblerait que l'écroulement du chœur est imminent. Un état de lieux dressé le 1er mai 1793, — premier jour du siège, — s'il mentionne l'état fâcheux du clocher, reste cependant muet sur ce point (3). Le bombardement n'avait pas augmenté le danger puisqu'au service de Louis XVI on ne craignit pas de réunir une foule nombreuse, — 5000 personnes environ, — et l'autel conservait sa place habituelle.

Après la reprise de la ville, Notre-Dame fut transformée en magasin à fourrages. Le 21 octobre 1794, on y avait vendu pour 32,000 l. de mobilier et l'opération se renouvela le 12 mars 1796 (4). Désormais il ne restait plus à vendre que les murs. L'administration de la guerre ayant remis à l'autorité civile un bâtiment qu'elle jugeait trop onéreux (5), le directeur des domaines du département du Nord demanda aussitôt à son subordonné de Valenciennes quel parti il convenait de prendre au sujet de Notre-Dame. L'avis de ce dernier fut d'en faire l'estimation, puis de la mettre en vente (6). En conséquence, l'édifice, « bâti de pierre blanche, bleue, et briques, avec son terrain et cimetière », le tout évalué à la somme de 40,000 l., fut adjugé et vendu le 18 mai 1798 (7). L'administration affirmait « qu'il est intéressant pour la république d'en faire incessamment la vente afin de prévenir son dépérissement total et les accidents

1. Archives de Valenciennes. D. 4, 6-25.
2. Bibl. de Valenciennes.
3. *Ordre et détail des inscriptions qui décoraient l'église de Notre-Dame*, à la suite de l'oraison funèbre, prononcée le 21 janvier 1794, « par l'abbé Levis, vicaire général de l'Escars », Valenciennes, Henry, 1794.
4. Archives du Nord, Q. 664.

1. Archives du Nord, Q. 650.
2. Archives de Valenciennes, Q. 2, 254.
3. Archives du Nord, Q. 667.
4. 22 ventôse, an IV.
5. L'église de la Chaussée, également un magasin à fourrages, venait de s'écrouler : c'est probablement ce fait qui amena la rétrocession de Notre-Dame.
6. Correspondance publiée par M. le chanoine Cappliez, *Les madones de Valenciennes*, p. 98.
7. *Procès-verbal d'estimation par Proux, expert, et Verdavainne, commissaire du directoire*. Arch. du Nord. Q. 921, 1236

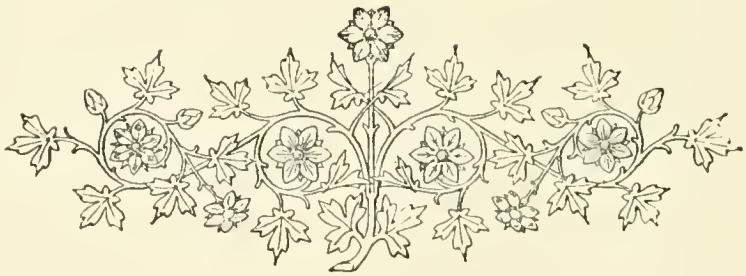
fâcheux que pourrait occasionner son écroulement (1). La démolition fut donc un remède préventif; Hécart, secrétaire de la mairie, remarquait que la ville de Valenciennes, même si la démolition n'avait pas eu lieu, eût été dans l'impossibilité de subvenir aux quelques milliers de francs nécessaires pour l'entretien annuel (2). L'église aurait-elle été susceptible d'être entretenue et conservée? La collégiale de Saint-Quentin, le transept de Noyon et bien d'autres ont montré, depuis lors, que les monuments les plus atteints de vieillesse ont parfois la vie dure et la force d'attendre patiemment une restauration, urgente depuis de longues années. Si l'aliénation avait pu être différée, comme on le tenta, sans succès d'ailleurs, pour les cathédrales voisines de Cambrai et d'Arras, vendues deux ans plus tôt, le Concordat nous aurait conservé sans doute ces trois monuments si importants. Quoi qu'il en soit, Valenciennes, épuisée par les sièges, ne protesta point et l'acquéreur put disposer à son gré de Notre-Dame-la-Grande. Il la démolit partiellement et sans aucune hâte : Hécart constatait en 1810 qu'il ne s'empressait pas d'abattre le reste ni de déblayer. En 1811, on y travaillait : vers le 15 novembre on découvrit l'inscription reproduite plus haut. En 1816, la démolition « n'est pas encore entièrement terminée (1). Il y a quelques années, des colonnettes, des arcades subsistaient, dit-on, sur cet emplacement. Il ne s'y voit plus aujourd'hui que deux pans de murs insignifiants.

L. Serbat.

1. Lettre du directeur des domaines aux administrateurs du département, 1798, 4 avril. Arch. du Nord. Q. 921, 1236.

2. *Mémoire à la Société des Antiquaires de France.* Bibl. de l'auteur.

1. Bibl. de Douai, ms. 911, notes de l'avocat Debavay.



Mélanges.

Le symbolisme du tympan de Vézelay.

DANS l'article qui suit M. L. E. Lefèvre éclaire certains points de l'iconographie, fort discutée, du fameux portail de l'abbatiale de Vézelay. On se souvient de l'intéressant article qui y a été consacré dans nos colonnes par M. G. Sanoner (1) et l'on pourra constater l'accord des deux archéologues sur l'interprétation du linteau.

L. C.

Depuis longtemps, le portail de Vézelay (2) rivalise de célébrité avec les plus magnifiques monuments du XIIe siècle, son époque. Dès 1835, Prosper Mérimée en faisait une description complète (3). Des images répètent continuellement à nos regards amusés ses fantaisies sculpturales. Une superbe reproduction en plâtre, au musée du Trocadéro, a achevé de le bien faire connaître à tous. Et pourtant un certain dépit doit naître de ne pas comprendre la pensée cachée de ce que l'on admire le plus en lui.

Du monument dans son ensemble Viollet-le-Duc a dit : « Il faut reconnaître que toutes les portes romanes pâlissent à côté de cette page conçue d'une façon tout à fait magistrale. » Évidemment, malgré ses naïvetés, c'est une œuvre savante et point trop primitive. C'est vers 1150 que nous plaçons le moment de son érection.

Que dit donc l'histoire ? Accepte-t-elle cette date ? — Depuis 1106, l'abbaye de Vézelay a soutenu des luttes terribles contre les habitants de la ville mécontents : un jour ceux-ci, dans leur fureur, massacrèrent plusieurs moines et l'abbé lui-même qui, en sa qualité de seigneur féodal, exigeait, dit-on, des impôts trop lourds. Cependant, entre 1145 et 1150, l'abbaye semble avoir joui d'un peu de quiétude du côté des Vézéliens. Nous trouvons la preuve d'un apaisement momentané dans l'assemblée extraordinaire qui prit place à Vézelay en 1147. Saint Bernard y prêcha la seconde croisade devant les foules accourues à son appel. Ce fut là certainement un des plus grands événements du XIIe siècle. Pour commémorer ces inoubliables journées, Pons, abbé de Vézelay, bâtit, là où s'était tenue l'assemblée, une église dédiée à la Sainte Croix, et « la tribune du haut de laquelle saint Bernard avait prêché, y resta exposée à la vénération des fidèles jusqu'à l'année 1789 » (1).

Tout de suite après la manifestation grandiose l'abbaye trouva l'heure de calme et de prospérité propice à des travaux, et en particulier à la construction des trois portails du narthex dont celui qui nous occupe. Le moment de tranquillité fut très court : dès 1154, les hostilités étaient reprises, car, en 1155, Louis VII vint lui-même défendre les moines contre la commune de Vézelay et son allié jaloux, le comte de Nevers (2).

Bref, à notre avis, tout à la fois l'histoire et le monument s'accordent pour nous désigner l'année 1150 comme date approximative de la construction du portail. Nous allons voir si, par hasard, sa donnée symbolique ne confirme pas le fait, ou si elle ne s'éclaire pas des circonstances exceptionnelles qui auraient précédé son élaboration.

C'est dans le tympan et dans le linteau que se trouvent concentrées les principales scènes décoratives qui vont être l'objet de notre étude. Jusqu'ici, elles sont restées mystérieuses. Les explications hypothétiques données sur leur compte sont des intuitions, des appréciations personnelles, parfois heureuses, mais qui ne sont

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 448 et suivantes.

2. Nous voulons parler, bien entendu, du portail principal qui se trouve dans le narthex et donne accès dans la nef de l'église.

3. *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, 1835, p. 32 et notes

1. Odo, *de Ludov. VII profectione in Orientem* ; Migne, *Hist. de Louis VII*, p. 159-160 ; Michaud, *Hist. des Croisades*, éd. 1853, t. I, p. 366 ; — cf. Vacandard, *Vie de saint Bernard*, 1895, t. II, p. 271.

2. La lutte engagée en 1155 par le roi dura jusqu'en 1166 (*Chron. de Saint-Denis*, t. III, pp. 415-416 ; cf. Zeller et Luchaire, *Les Capétiens du XIIe siècle*, 1882).

fondées sur aucune argumentation positive (1). Si donc nous nous risquons à aborder une fois de plus la question, c'est parce que nous pouvons offrir un raisonnement fondé sur un texte précis.

Depuis longtemps règne l'erreur générale de croire que l'*Apocalypse* n'a inspiré aux artistes, et principalement aux sculpteurs, que des scènes de *Jugement dernier*, scènes tantôt très compliquées, tantôt très simplifiées. Quoi qu'on ait dit, l'*Apocalypse* fut une source très féconde d'inspiration pour l'art. On ne s'en est pas aperçu parce que l'on a jusqu'à présent reconnu seulement les scènes interprétant surtout les derniers chapitres du livre.

Comment donc les artistes eussent-ils pu éviter d'utiliser très souvent l'*Apocalypse ?* Comment auraient-ils pu concevoir une image de la Divinité dans sa gloire, pour peindre ensuite Dieu le Père ou Jésus-Christ dans le Ciel ? Seule la *Révélation* de saint Jean a répondu à la question d'une façon capable de satisfaire les dogmes (2).

Il ne faut donc pas s'étonner si, dans l'*Apocalypse*, nous avons trouvé l'explication du mystère qui enveloppait le tympan de Vézelay.

Rappelons brièvement le sujet de l'*Apocalypse*. Jésus-Christ apparaît. Il charge saint Jean de transmettre ses paroles à son Église, ou plutôt à sept fractions de celle-ci. Chaque fraction constitue une petite Église désignée par le nom d'une des sept provinces d'Asie dans laquelle elle est confinée. Donc Jésus-Christ avertit l'une après l'autre les sept Églises : il leur apprend leur devoir. Voilà le sujet des trois premiers chapitres qui nous concernent particulièrement.

Or, au centre du tympan est le Christ entouré de ses douze Apôtres. C'est comme toujours une *Glorification* du Sauveur : toutefois elle est assez originale, et il s'y joint une idée symbolique particulière.

1. Voir : Viollet-le-Duc, *Dict. rais. d'arch.*, t. IX, p. 317 ; — G. Sanoner, *op. cit.* — Pierre Meunier, *Iconographie de l'église de Vézelay*, Avallon, 1876 ; — Henry Havard, *L'église abbatiale de la Madeleine de Vézelay, La France artistique et monumentale*, t. IV ; — M. Doumic, *Le tympan de Vézelay*, Paris, H. Laurens ; E. Mâle, *L'Art religieux au XIIIe siècle*, p. 77.

2. Le 16 juin dernier, au Congrès des Sociétés savantes de Seine-et-Oise réuni à Rambouillet, nous avons fait une communication dont le sujet est intimement lié à celui dont nous venons d'exposer ici le principe : *Le Portail d'Étampes et les fausses images d'Ascension au XIIe siècle.*

Des rayons, s'échappant des deux index du Christ, vont sanctifier les Apôtres de son Esprit, de sa doctrine, et peut-être aussi de sa Volonté. Cette scène se comprend facilement même sans texte ; nous ne croyons pas qu'elle ait jamais beaucoup inquiété les archéologues.

Cependant, le rôle qu'y joue le Christ, Fils de l'Homme, parlant à l'Église par l'entremise de ses Apôtres, nous paraît affirmé, précisé par certains passages des chapitres II et III de l'*Apocalypse*. C'est bien « l'Esprit qui parle aux Églises. »

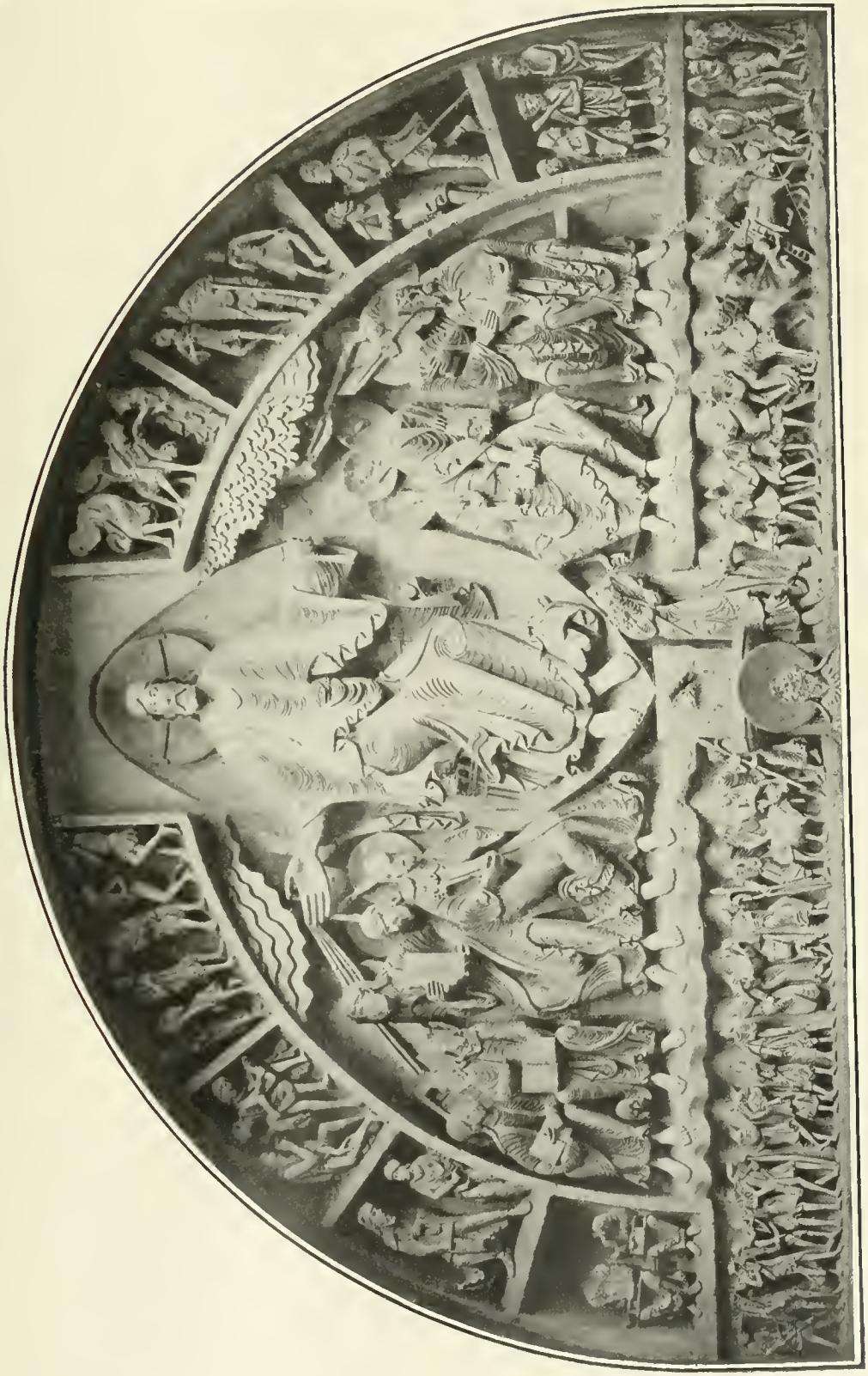
Autour du groupe principal, le tympan, formant une sorte de fausse archivolte, est divisé en neuf compartiments, mais renfermant seulement *huit* petites scènes, puisque le compartiment central est occupé par la tête du Christ. Les scènes sont toutes parfaitement distinctes les unes des autres. Toutefois plusieurs petits personnages, soit en collant leur oreille contre la paroi de la chambre qui les enferme du côté du Christ et des Apôtres, soit par leur allure, indiquent bien clairement qu'un rapport lie la grande scène principale aux scènes secondaires.

En outre, le premier compartiment, en bas, à la droite (1), est occupé par deux Apôtres ou deux personnages au moins d'égale sainteté à celle des Apôtres, car ils ont tous les deux les pieds nus. Le cas étant tout différent pour les personnages des autres compartiments, nous en avons conclu que la première scène devait être considérée à part.

Il reste donc *sept* compartiments : on va voir que les personnages de chacun d'eux s'identifient successivement et en ordre parfait aux tableaux des différents caractères des *sept* Églises dont il est presque uniquement question dans les trois premiers chapitres de l'*Apocalypse*.

D'abord voici ce qu'on trouve dans le texte : «... Je fus ravi en esprit et j'entendis derrière moi une voix éclatante ...qui disait : « Écris dans un « livre ce que tu vois, et l'envoie aux sept « Églises qui sont en Asie »... Je me tournai... et... je vis... quelqu'un qui ressemblait au Fils de l'Homme, vêtu d'une longue robe et ceint sur les mamelles d'une ceinture d'or... » (Ch. I, v. 10 à 14)

1. Il s'agit de la droite dans le sens objectif.



Tympan de la porte de l'église de Vézelay.

Nous proposons donc de reconnaître dans les deux scribes du premier compartiment (en bas, à gauche) le Maître et le disciple, c'est-à-dire saint Jean, petit, écoutant le Fils de l'Homme, plus grand et portant réellement une ceinture sur la poitrine. Le premier écrit aux sept Églises ce que l'Esprit lui dicte: les raisons du blâme et des louanges.

Puis viennent successivement les tableaux des sept Églises. Les avertissements à leur adresse ne sont pas toujours exprimés en de vives images: des exhortations n'offrent pas au talent de l'artiste une matière bien facile à traduire ; et, en conséquence, nous pouvons l'avouer, il y a des compartiments où les scènes n'expriment pas une idée bien nette. Tel est le cas du premier.

« Écris à l'ange de l'Église d'Éphèse », commence le chapitre II. Mais l'Église d'Éphèse (deuxième compartiment, au-dessus des scribes) est juste et méritante ; l'un de ses enfants apprécie certainement les paroles de l'Esprit qui parle dans le tympan et semble recommander à un second personnage d'écouter. (Ch. II, v. 1 à 7)

Il est ensuite question de l'Église de Smyrne (troisième compartiment, à gauche). Elle est dans l'affliction et la pauvreté ; elle souffre. Nous le voyons en effet par ses fidèles à moitié nus, se montrant les uns aux autres les maux dont ils sont accablés. (Ch. II, v. 8 à 11.)

L'Église de Pergame (quatrième compartiment à gauche) a du bon. Elle habite où Satan habite, mais Antipas a su souffrir la mort. En effet deux démons sont représentés : l'un d'eux, qui paraît être Satan, ordonne à l'autre d'égorger Antipas, avec un coutelas. Antipas s'avance vers son bourreau, mais en même temps, il s'incline vers un vieillard qui le bénit, qui lui donne l'absolution (« une pierre blanche », vers. 17). Le vieillard est d'une grande sainteté, car il a exceptionnellement les pieds nus. On ne pouvait véritablement faire moins pour lui, puisque le démon avait, lui aussi, les pieds nus.

Cependant l'Église de Pergame mérite des reproches : elle souffre qu'on enseigne parmi elle la doctrine de Balaam et des Nicolaïtes. C'est pourquoi nous voyons dans l'angle gauche un fidèle ne craignant point d'entendre les mots trompeurs d'un grotesque figurant un disciple de Balaam. (Ch. II, v. 10 à 17.)

L'église de Thyatite (compartiment supérieur, à droite de la tête du Christ) a donné lieu à une très amusante caricature. Cette Église a de la foi et de la charité. Son fidèle est tellement absorbé, quand il écoute la parole divine, qu'il ne s'aperçoit pas de ce qui se passe derrière lui. « Tu permets, lui reproche l'Esprit, que Jézabel enseigne et séduise mes serviteurs afin de les faire tomber dans la fornication. » Avec quelle grâce comique Jézabel et le serviteur se saluent et se serrent la main ! (Ch. II, v. 18 à 29.)

Parmi l'Église de Sardes (troisième compartiment, à droite, en partant du bas) il y a des justes et des mauvais. Le vieillard qui est au centre avec un grand manteau, doit être un juste, car il est dit : « Ils marcheront avec moi revêtus de blanc parce qu'ils en sont dignes. » A l'origine du portail, les vêtements du vieillard étaient très probablement peints en blanc, ce qui complétait parfaitement l'allusion. (Ch. III, v. 1 à 6.)

Pour l'Église de Philadelphie, la scène est insignifiante comme le texte. Nous croyons qu'elle fait allusion à ce verset : « Je te donnerai quelques-uns de ceux de la Synagogue de Satan, qui se disent Juifs, et ne le sont point, mais qui sont des menteurs : je les ferai venir se prosterner à tes pieds... » (Ch. III, v. 7 à 14.)

L'Esprit reproche à l'Église de Laodicée (dernier compartiment, en bas, à droite) de n'être « ni chaude, ni froide » ; elle est riche et opulente. En effet les quatre personnages sont luxueusement vêtus à l'orientale avec des broderies sur toutes les coutures (1). Ils sont parfaitement indifférents à la voix divine, sauf un personnage qui applique consciencieusement son oreille contre la cloison. Lui seul tient compte de l'objurgation finale : « Que celui qui a des oreilles écoute ce que l'Esprit dit aux Églises. »

C'est par cette phrase sacramentelle répétée sept fois que se termine l'avertissement de l'Esprit à chaque Église : rien ne saurait mieux expliquer l'attention figurée de certains personnages des scènes secondaires pour ce qui est supposé se dire entre les personnages de la scène principale. Enfin, faisons remarquer que les sept Églises de l'Apocalypse se trouvaient toutes en Asie, but suprême des croisés.

1 Dans l'Évangile, on lit cette phrase appliquée aux Pharisiens : « *Ils agrandissent leurs phylactères et se glorifient dans les franges de leurs habits.* »

Avec le linteau, nous tombons dans l'hypothèse, faute de pouvoir nous appuyer sur un texte.

Toutefois la scène n'est point sans rapport avec les trois premiers chapitres de l'*Apocalypse*. Il y a, vers le centre du linteau, deux personnages qui, par leur taille démesurée et par leurs pieds nus, se désignent tout de suite comme très saints. Jusqu'à présent, l'un d'eux fut pris pour saint Pierre, parce qu'il tient une clef. Or, dans l'*Apocalypse*, le Fils de l'Homme dit : « J'ai les clefs de la mort et de l'enfer. » (Ch. I, v. 18.) D'autre part il est encore écrit : « Voici ce que dit le Saint et le véritable, qui a la clef de David qui ouvre, et personne ne ferme, qui ferme et personne n'ouvre. » (Ch. III, v. 7) Dans le texte, c'est bien Jésus-Christ (1), qui tient la clef, signe de la puissance royale à la manière de David, et souveraine en qualité de Juge. Guillaume Durand, dans la préface de son *Rational des divins offices*, qu'il termine en 1284, s'écrie : « Je ne cesserai de frapper à la porte, si toutefois la clef de David daigne me l'ouvrir. » On voit par cette simple citation que le moyen âge n'avait pas laissé inaperçues les deux phrases de l'*Apocalypse*.

Donc, à notre avis, le personnage à haute stature, tenant une clef, est Jésus-Christ juge. Son nimbe, malheureusement détruit, nous l'aurait vraisemblablement indiqué. Une autre mutilation fâcheuse est celle du groupe qui devait primitivement occuper le large socle qui se trouve au-dessus du trumeau et de la tête de saint Jean-Baptiste, à gauche de la statuette que nous croyons figurer Jésus-Christ. Cette lacune rend encore beaucoup plus difficile la recherche du sujet du linteau.

Faut-il cependant exprimer une opinion ? — A notre avis, il faut voir dans ce linteau une allusion à la grande croisade qui fut prêchée à Vézelay en 1147. Si, comme nous le croyons, le portail a été érigé vers 1150, quoi de surprenant dans le fait ? L'abbé Pons avait bien construit une chapelle commémorative sur la colline, pourquoi, dans la sculpture d'un portail, n'aurait-il pas désiré rappeler encore d'aussi glorieux événements ?

Dans le tympan, nous avons déjà cru reconnaître l'idée de diffusion de la parole de l'Esprit à ses Églises ; dans le linteau, il peut y avoir place pour les Infidèles qu'il s'agit de conquérir. Nous venons de voir comment, avec les deux grands personnages, on peut rattacher le sujet du linteau à celui du tympan.

Donc, selon notre supposition, les figurines qui défilent sur la partie gauche du linteau représenteraient ceux qui, par leurs dons ou par le sacrifice de leur vie, en qualité de guerriers, ont participé à la croisade. « Celui qui sera victorieux, je le ferai asseoir avec moi sur mon trône... (Ch. III, v. 21.) Je lui donnerai puissance sur les nations. Il les gouvernera avec un sceptre de fer. » (Ch. II, v. 26-27.) Ainsi parle l'Esprit.

Les figurines de droite seraient d'abord les Infidèles susceptibles d'être convertis, et qui viennent demander à Jésus-Christ de les recevoir dans son Église ; l'un porte un bouclier rond de Sarrasin, et le premier de la procession tire Jésus-Christ par sa robe en lui remettant son glaive. Ensuite, derrière les infidèles, viennent les êtres les plus monstrueux, ceux qui ont beau avoir des oreilles, de très grandes oreilles, *mais qui n'écoutent pas ce que l'Esprit dit aux Églises* (1).

Nous donnons cette explication pour ce qu'elle vaut ; nous avons cru seulement qu'elle était assez bien d'accord avec le caractère religieux du XIIe siècle, et de plus qu'elle pouvait se rattacher un peu aux premiers chapitres de l'Apocalypse qui ont inspiré la donnée du tympan (2). Reconnaissons aussi que nos confrères ont exprimé sur le linteau des idées peu différentes des nôtres.

Ajoutons que le Jean-Baptiste ornant le trumeau porte l'Agneau dans un disque. Voilà encore une image bien apocalyptique.

L. Eug. LEFÈVRE (d'Étampes).

1. On trouve encore dans l'*Apocalypse* : « je vis descendre du ciel un ange qui avait la clef de l'abîme et une grande chaîne en sa main. » (Ch. XX, v. 1.) Je constate que les deux grands personnages du linteau ne sont pas des anges et qu'il s'agit là du chapitre II. — En aucun cas, le deuxième personnage ne saurait représenter sainte Madeleine, comme on l'a dit. Ce n'est même pas une femme, car il a les pieds nus. A supposer quelqu'un, nous inclinons vers Jean l'Évangéliste.

1. Sur ceux qui portent des « oreilles larges comme des vans *(vannosas aures)* », voir Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, Paris, 1836, p. 143 ; — cf. E. Mâle, *op. cit.*, p. 77.

2. Cette influence des chapitres I, II et III de l'*Apocalypse* sur l'art sculptural n'est pas absolument unique. La décoration d'un tympan à La Lande-de-Cubzac (Gironde) a été inspirée par le chapitre I. En outre un chapiteau du narthex de Saint-Benoît-sur-Loire fait allusion aux sept Églises d'Asie : une inscription confirme le sujet (Voir abbé Rocher, *Histoire de l'abbaye Saint-Benoît-sur-Loire*, pl. 14, pilier B.)

La façade de la cathédrale de Perpignan (Pyrénées orientales).

JUSQU'AU printemps 1903, la façade de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Perpignan présentait l'aspect d'un monument inachevé, terminé provisoirement par un mur nu *(fig. 1)*.

Sauf le petit porche en marbre blanc, rien n'ornait cette grande surface grisâtre percée d'une

Fig. 1. — Façade de la cathédrale de Perpignan (avant la restauration).

lourde fenêtre Louis XIV, et la lèpre de son enduit craquelé se détachait chaque jour davantage.

Aucun travail n'y avait jamais été fait, car le projet d'une façade complète et neuve était préparé depuis longtemps déjà, mais n'avait pas été exécuté faute d'argent ; un événement imprévu devait en changer l'aspect.

En avril 1903, après les gelées, l'arc de la baie centrale se fendit et des morceaux d'enduit tombèrent tout autour. La crainte d'un accident fit dégager cette fenêtre, et tout de suite une véritable découverte se produisit.

La baie centrale était doublée en épaisseur ; à l'extérieur une fausse fenêtre rectangulaire avec son vitrage ; à l'intérieur une baie en arc brisé avec son remplage flamboyant mutilé mais garni de vitraux modernes ; le tout se superposant tant bien que mal et donnant ainsi l'aspect d'une façade gothique à l'intérieur et Louis XIV à l'extérieur. Un plus ample dégagement s'imposait. Un premier travail mit à jour des fragments de la baie gothique transformée, le sommet d'un grand arc de décharge et deux étroites fenêtres en plein cintre.

A la suite de ces découvertes, le 3 juillet 1903, j'adressais au Ministère une demande de dégagement complet qui me fut accordée, et le 1er août toute la façade était nettoyée de son enduit. La reprise du rejointement et la réfection du remplage trop mutilé durèrent jusqu'en décembre 1905. Aujourd'hui la façade présente l'aspect de la *figure 2*. Il nous reste à en donner la description et les transformations successives *(figure 3)*.

La cathédrale Saint-Jean-Baptiste fut commencée le jeudi 3 mai 1324, comme l'indiquent les deux premiers piliers de la nef :

LAPIS PRIMUS. QUEM. ILLUSTRISSIMUS. DOMINUS. NOSTER. SANCIUS. REX. MAJO RICHARUM. POSUIT. IN. FUNDAMEN TO. ISTIUS. ECCLESIE. V. KL. MA DII. ANNO. DOMINI: M° CCC° XX° IIII°	LAPIS. SECUNDUS. QUEM. RE VERENDUS. DOMINUS. BERENGARIUS. BA JULI. GRATIA. DEI. ELNEN SIS. EPISCOPUS. POSUIT IN FUNDAMENTO. ISTIUS. ECCLESIE V° KL. MADII. ANNO DOMINI. M° CCC° XX° IIII°

Ces deux inscriptions scellées au revers même de la façade actuelle, semblent bien indiquer que la première partie de cette dernière remonte à la période qui suivit 1324.

Il y avait alors trois portes A. B. et C. Celle du milieu A, visible à l'intérieur, a été cachée par l'édicule central, les deux autres B et C. ont été murées à une date inconnue et servent de niche à deux autels. Au-dessus de ces trois portes étaient trois longues fenêtres terminées en plein cintre D, E, F ; la fenêtre centrale est encore aujourd'hui visible en D derrière le dôme de l'édicule. Les deux autres, intactes, sont simplement murées.

Au-dessus de la fenêtre D il devait probablement y avoir un oculus suivant la coutume de la région. Au-dessus enfin, un grand arc de décharge, G, terminait la façade et recevait intérieurement la retombée des voûtes.

Le monument fut long à se construire. Les guerres terribles que le petit royaume de Majorque eut à soutenir tant avec les rois de France qu'avec ceux d'Aragon, ne permirent pas à la construction de ce grand monument de rapides progrès.

Après la chute du royaume, en 1374, Perpignan eut sous les rois d'Aragon, une ère de prospérité qui fut marquée par le concile de 1408, présidé par Benoît XIII le 1er novembre. Mais l'église était loin d'être achevée.

En 1415 (Brutails, *Art du Roussillon*, p. 66), c'est le maître catalan Guillaume Sagrera qui conduit les travaux.

En 1433, un fait inexpliqué se produisit et changea le projet primitif. Galceran, évêque d'Elne, après avoir pris conseil et suivant la volonté des clercs de la dite église, trouvant la proportion de la nef trop écrasée, l'éleva de cinq mètres sur tout son périmètre.

Les voûtes n'étaient pas alors commencées. Cette opération n'avait pas été expliquée jusqu'ici, d'autant que le texte qui nous l'apprend (1), n'est pas de la plus grande clarté ; mais depuis que les enduits ont été retirés, presque partout, cette transformation est parfaitement visible. Ce texte montre également que les consuls et les prudhommes de la ville s'occupaient de la construction. La pierre consacrant le souvenir de cette modification semble même dire (Brutails, p. 67, note 1) que l'église fut entièrement reconstruite par eux, mais les traces laissées sur le monument montrent le contraire.

Cette transformation se traduisit en façade par la construction d'un pignon suivant les pentes I. H. J. de la toiture (v. *fig. 3*), terminées par deux gargouilles qui existent encore. Au centre, un oculus K ornait l'intervalle des deux arcs.

1. Brutails, *op. cit.*, p. 67, = Apres, a vuyt de martz, l'any M. CCC. trenta et tres, lo reverent Pare mosseu Calceran, bisbe d'Elna, de consell e voluntat del clero de ladita glesia e dels honorables consols e prohomeus de ladita villa, *muda la forma de ladita glesia* e la prumera pera processionalment benehita enaquella de non imposer certes indulgencies. (Arch. des Pyr. Orient. livre de la confrérie de St-Jean.)

Probablement aussi à la même époque on jugea l'éclairage des trois étroites fenêtres insuffisant pour une aussi vaste façade ; la baie centrale L fut percée, son remplage ne fut fait que postérieurement comme d'ailleurs tous les autres remplages de la nef.

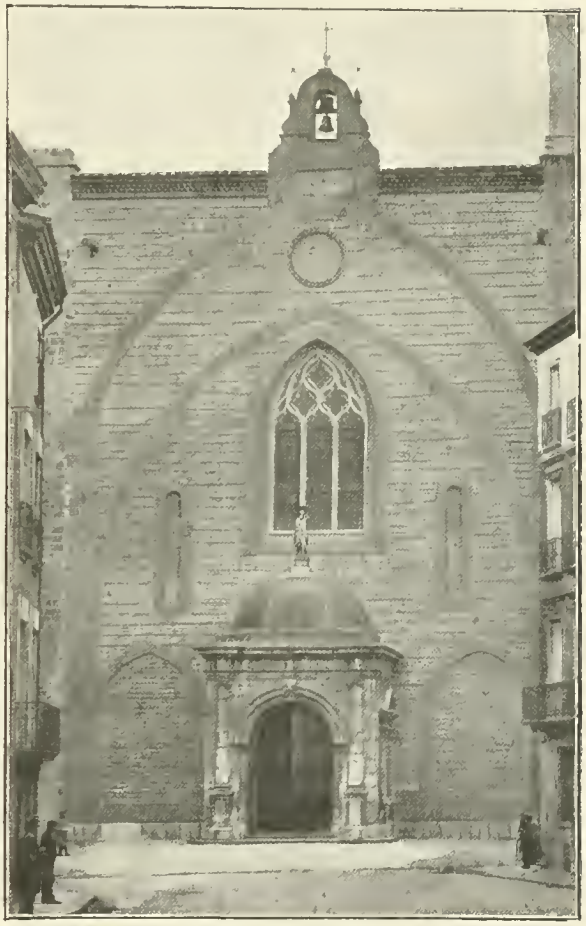


Fig. 2. — Façade de la cathédrale de Perpignan (vue actuelle).

Si le chœur et les deux chapelles du transept furent terminés en 1460 (Brutails, *op. cit.*, p. 66) il n'en fut pas de même de la nef.

Perpignan fut pris le 8 janvier 1463 par le duc de Nemours ; repris par le roi d'Aragon le 1er janvier 1473, elle capitula de nouveau entre les mains de Louis XI le 14 mars 1475. C'est pourquoi, les clefs des voûtes portent les armes de France, du Dauphiné et de la Bretagne (1).

1. Il ne faut peut-être pas attacher à ce fait une indication certaine, car les clefs sont en bois, et rapportées ; elles peuvent donc avoir été mises après coup comme ornement et peut-être avoir été changées par courtisanerie, au moment de l'entrée du Roi de France.

En 1481, le 7, 8 et 9 février, un *Te Deum* fut chanté pour le rétablissement de Louis XI malade ; mais la voûte centrale ne fut achevée qu'en 1490. (*Congrès arch.* XXXV, p. 237.) C'est de cette époque, croyons-nous, que datait le remplage de la baie centrale que nous avons rétabli suivant la forme conservée par les vitraux. En 1504 (Piganiol de la Force, t. XIII, p. 312), la messe fut dite régulièrement, mais la consécration en fut faite le mercredi 16 mai 1509, veille de l'Ascension. Depuis 1493, la ville était rentrée sous la domination espagnole.

Ce fut seulement le dimanche 9 juin 1510 (Brutails, *op. cit.*, p. 66) que le clergé prit possession de l'église, qui fut alors ornée de ses principaux retables.

En 1604, l'évêché fut transporté d'Elne à Perpignan, et l'église Saint-Jean devint ainsi cathédrale.

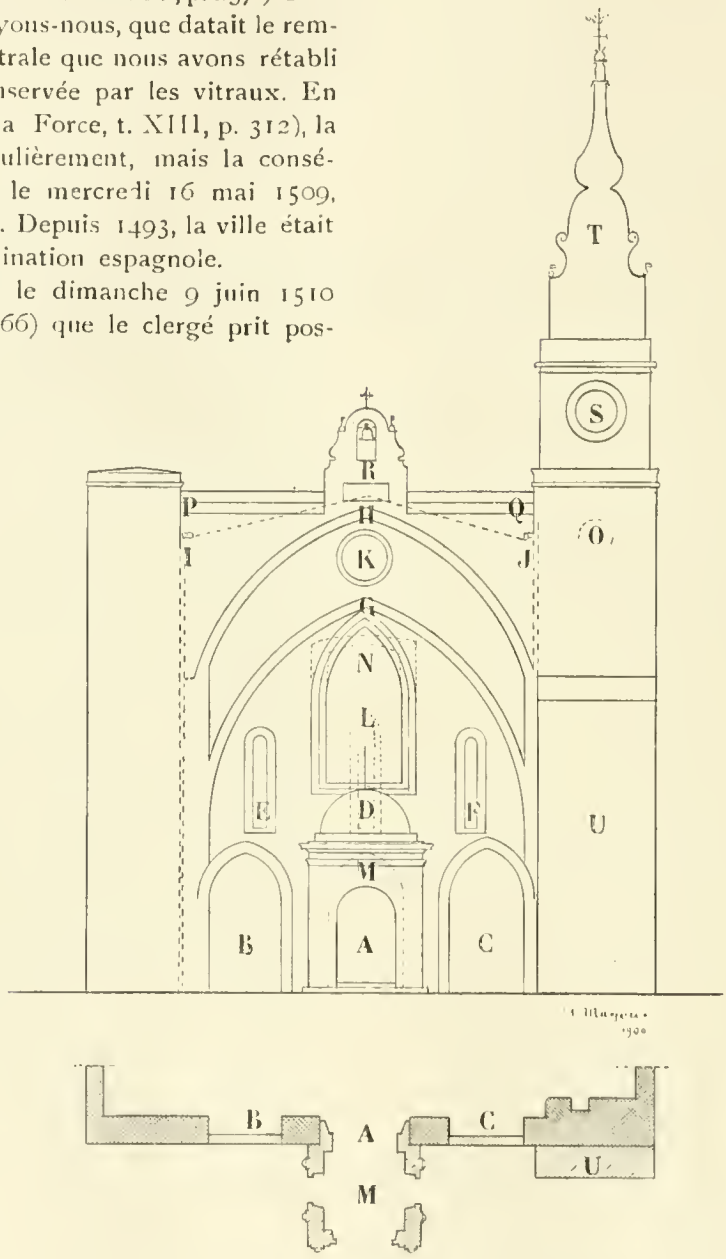


Fig. 3. — Cathédrale de Perpignan (situation en 1324).

En 1631 (Vidal, Perpignan p. 298,) le petit porche M, en marbre blanc jaunâtre, fut construit à propos d'une peste qui ravagea la ville. Au-dessus un saint Jean-Baptiste en bois, d'assez bon style, s'y dresse encore, et bientôt, il n'en restera plus trace.

Louis XIII ayant pris la ville le 9 septembre 1642, l'archevêque de Narbonne, assisté des

évêques d'Elne et d'Albi, chanta le *Te Deum* dans le cathédrale (Vidal, p. 372). Depuis cette époque, Perpignan resta à la France.

Le 2 avril 1660, Louis XIV vint à Perpignan et y resta douze jours. Pour lui, la façade mutilée n'était pas assez belle, on l'éleva d'un grand mur horizontalement P—Q, la chapelle de droite fut remontée en forme de tour, pour porter une horloge en O. Enfin la baie centrale, bouchée par un linteau N, prit une forme plus classique.

Sur le tout, soigneusement blanchi, quelque badigeonneur officiel fit un beau frontispice en peinture en l'honneur de celui qui devait être le grand Roi. Depuis cette date, la peinture est tombée, mais la mutilation est restée.

En 1742 (Anthyme-Saint-Paul), le clocher fut surélevé de toute la partie S, l'horloge remontée, et un carillon en fer forgé T y fut placé suivant le goût de la région.

En R un petit campanile fut placé au centre de la façade. A la suite de ces différents travaux, la base du clocher trop chargée, fléchit, et un énorme contrefort U fut construit pour en empêcher le déversement (1).

Telle est la description chronologique de la façade qui se présente aujourd'hui à nos regards. Le travail que nous y avons fait n'est pas à proprement parler une restauration mais un simple nettoyage. Sauf la corniche supérieure P Q, qui n'a d'ailleurs pas la prétention d'imiter rien d'ancien, nous n'avons rien ajouté au monument et nous n'avons non plus rien fait disparaître.

Si les nombreux remaniements de la façade ont créé un ensemble plutôt hétéroclite, nous n'avons pas cru devoir en changer le moindre détail. Nous nous sommes simplement contentés, pour donner à l'ensemble un aspect moins misérable, d'accentuer les lignes principales en nettoyant à vif les briques de l'appareil, et par contre dans les reprises et raccords nombreux, de teinter ces briques en grisâtre. De loin, l'ensemble reste seul visible, mais de près, l'archéologue et l'historien pourront toujours y retrouver intacts les moindres matériaux.

A. Mayeux,
architecte diocésain.

1. Le mur du parvis était de 1845. Les quelques inscriptions qu'il contenait ont été soigneusement conservées.

Un mausolée du XIVe siècle à Tournai.

La plus importante peut-être des industries artistiques tournaisiennes à l'époque médiévale fut la confection des tombes. Les carrières de Tournai en approvisionnèrent de bonne heure une vaste région. J'ai fait connaître naguère l'étendue du débouché des ateliers des sculpteurs scaldisiens, qui s'étendait jusqu'en Artois et en Picardie, d'une part, en Hollande et même en Angleterre d'autre part (1). Ils produisirent une multitude de lames gravées, de bas-reliefs votifs et de tombes avec effigies en ronde bosse gisant sur cénotaphe. Nous ne nous occuperons ici que de ces dernières.

Les sculpteurs wallons rivalisèrent avec les imagiers bourguignons dans l'art de tailler des mausolées, où les statues couchées de personnages de distinction figuraient dans la solennelle attitude du repos suprême (2). Elles reposaient souvent sur un massif de pierre décoré à son pourtour d'arcatures qui abritent des figures en bas ou en haut relief. Les superbes statues en cuivre fondu du comte Louis de Maele et de son épouse, qu'on voyait naguère dans la collégiale de Saint-Pierre à Lille, étaient aussi couchées sur un mausolée de l'espèce, en pierre bleue (3). On peut, je pense, attribuer aux ateliers de Tournai le tombeau qui fut érigé dans l'église de Saint-Donat de Bruges à la comtesse Marguerite d'Alsace († 1194), cette grande bienfaitrice de l'église Notre-Dame en l'honneur de qui ont dû être exécutées les fresques romanes du transept de Notre-Dame de Tournai (4). Les artistes tournaisiens ont taillé une série d'autres tombeaux princiers qu'on voyait

1. V. L. Cloquet. *Notes sur les anciens ateliers de sculpture à Tournai et l'étendue de leur débouché*, t. XXV, du *Bull. de la Soc. hist. et litt. de Tournai.*

2. « Les cénotaphes de cette époque avec effigie sont aujourd'hui très rares. M. Viollet-le-Duc n'en cite aucun exemple dans ses articles sur les tombeaux romans ; le plus ancien de ceux que M. Reusens reproduit dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, est celui de Mathilde de Louvain, qui remonte à 1212 ; celui de Marguerite d'Alsace, morte en 1195, ne nous a été conservé que dans un dessin avec des remaniements du XVIe siècle. Dans un manuscrit de l'abbaye d'Anchin, enluminé au XIIe siècle, il y a une grande miniature consacrée à la mémoire du moine *Balduinus* qui présente des rapports avec le monument de Bruay. » (Mgr Dehaisnes, *Revue de l'Art chrétien*, juillet 1894.)

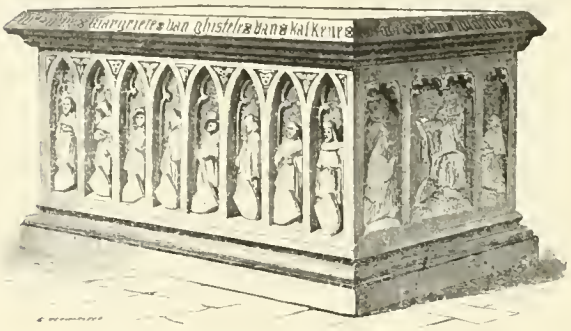
3. V. Millin, *Antiquités nationales*. Paris au VII, t. V, n° LIV, pl. 4.

4. V. L. Cloquet et L. Lagrange, *Études de l'art de Tournai*, t. I, p. 108. — L. Cloquet, *Revue de l'Art chrétien*, année 1885.

dans les églises de Bruges (1), à l'abbatiale de Flines, dans le monastère de Beaumont, à l'église des Frères Prêcheurs et à celle des Frères Mineurs de Valenciennes, etc.

Feu Mgr Dehaisnes a découvert qu'il existait à l'abbaye de Saint-Martin de Tournai un mausolée polychrome consacré à Roger de Mortagne, seigneur d'Espierres, mort en 1277, dû au sculpteur Henri de Tournai, lequel érigea un autre monument au même personnage en l'abbaye de Flines.

Le XIIIe siècle nous a laissé le remarquable cénotaphe à deux gisants de l'église de Sébourg, que j'ai restauré jadis aux frais de M. le baron de Lagrange et publié dans le *Bulletin des sociétés historique et littéraire de Tournai* (2) et dans la *Revue de l'Art chrétien* (3). C'est la



Tombeau à la crypte de Saint-Bavon à Gand.

tombe de Baudouin de Henin-Liétard (✠ 1274) et de son épouse Isabeau de Flandre, dite de Hainaut.

On sait que la cathédrale de Tournai possédait autrefois quantité de mausolées, entre autres celui de l'évêque Walter de Marvis (une statue en pierre couchée sur une table de cuivre), celle de son successeur Walter de Croix, et celle du comte Ernest de Werchin, mort en 1360. Des tombeaux de membres de la famille de Lalaing ont été posés au commencement du XIIIe siècle dans l'abbaye des Prés de la même ville.

On possède quelques monuments funéraires de l'École de Tournai remontant au XVe siècle. Citons le mausolée en marbre noir d'un chevalier de la famille de Tenremonde, avec gisant, conservé à l'église de Bachy (Nord), et le cénotaphe, malheureusement dépouillé de sa statue couchée, de Marguerite de Ghistelle (✠ 1430) qu'on voit à la crypte de Saint-Bavon à Gand. De toute beauté était le mausolée reproduit par Millin (1), de Hugues de Lannoy (✠ 1461) placé dans la collégiale de Saint-Pierre à Lille. On peut l'attribuer aux mêmes artistes, de même que le tombeau de Vallerand des Aubaux gravé dans le même ouvrage, et la statue couchée de Baudouin, seigneur de Croix (✠ 1513), qui gisait aux Récollets de Lille.

On voyait naguère dans la belle collégiale d'Antoing, malheureusement rasée, une série de monuments funéraires remarquables, parmi lesquels celui de Jehan de Mélun (✠ 1484) et de ses deux épouses Jeanne de Luxembourg et Jeanne d'Abbeville, encore conservé au château du prince de Ligne ; il porte la signature *de Kely ;* il offre une ressemblance frappante avec une tombe provenant des Cordeliers d'Abbeville, conservée au musée d'Amiens et consacrée à un de Boubers, seigneur d'Abbeville, et parent de Jeanne, la seconde épouse du précédent.

Tels sont, parmi les nombreux restes de l'art funéraire tournaisien du moyen âge, les monuments connus à effigies en ronde bosse. On remarquera que le XIVe siècle n'y est guère représenté.

Nous savons toutefois qu'en 1323 Jehan Aloul, marbrier de Tournai, fournissait une tombe à Mahaut d'Artois (2) et le manuscrit de *Succa* a fourni à feu Dehaisnes un croquis du tombeau de la comtesse Mahaut érigé au couvent de la Thieulaye, qui paraît pouvoir être attribué à J. Aloul : celui-ci sculpta le mausolée de l'évêque Thierry d'Hirecon. C'est en 1338 que Me Guillaume du Gardin, de Tournai, reçut la commande d'un mausolée de la famille de Dame Béatrix de Louvain, à placer dans l'église des Frères Mineurs de Bruxelles (Grand-Bigard) (3). Le même artiste exécuta en pierre d'Antoing, et peignit à l'huile le tombeau de Pierre de Wattripont, qu'il achevait en 1354.

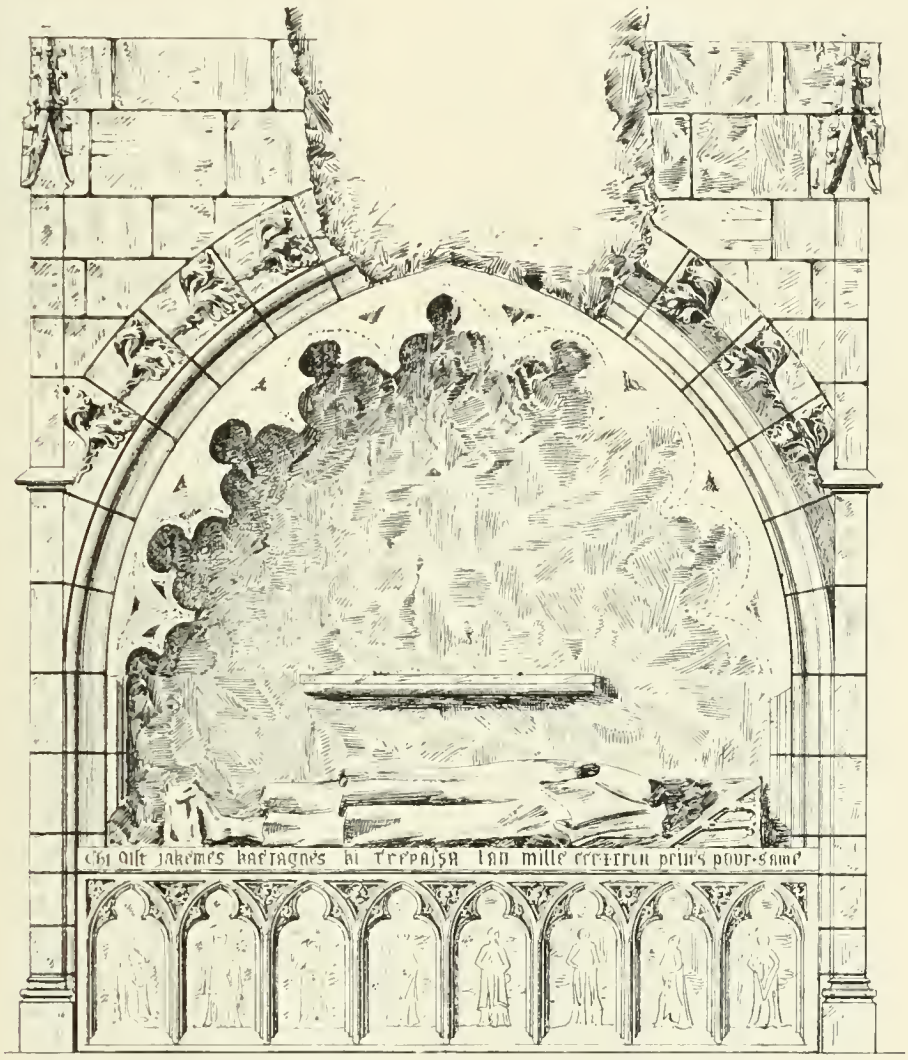
Tels sont les principaux renseignements à notre connaissance sur les mausolées sortis des

1. V. *Études sur l'art à Tournai.*
2. T. XXIII, p. 317.
3. Année 1895, p. 81.

1. *Ouv. cité*, t. V, LIV, p. 42.
2. V. J. M. Richard. *Mahaut, comtesse d'Artois.*
3. V. Pinchart, *Bull. de l'Acad. des Sciences et des Arts*, 31e année, 3e série, t. IV.

ateliers tournaisiens, et en particulier sur ceux de l'époque à laquelle appartient l'intéressant tombeau, qui a été récemment découvert à l'église Saint-Quentin à Tournai, ainsi que nous l'annoncions dans la dernière livraison de la *Revue de l'Art chrétien* (1). Nous en donnons aujourd'hui une reproduction.

Le mausolée de Jacques Kastangues fut exécuté vers l'année 1327, date du décès de ce bourgeois, probablement riche, qui obtint pour son mausolée dans la belle église de Saint-Quentin, une place d'honneur. Il a été placé au fond de l'absidiole comprise dans l'angle qu'on peut indiquer par la direction S. O., sur le plan ci-joint



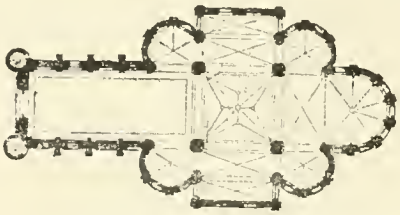
Mausolée récemment découvert à l'église de Saint-Quentin à Tournai.

de l'église *(voir page suivante)*, telle qu'elle existait à l'époque; mais il faut ajouter que cette église n'est pas orientée, et que, au XVe siècle, elle a été augmentée d'un ambulacre autour du chœur.

Ce monument est remarquable par les décors du cénotaphe, caractéristiques du genre flamingo-bourguignon, consistant en des personnages abrités sous les arcatures de la face antérieure ; il l'est encore par la richesse de la moulure en larmier, fleuronnée et joliment redentée, qui encadre l'*arcosolium* sous lequel le monument est abrité. Le gisant ne manque pas de caractère ; malheureusement il a été décapité par les Ico-

1. Ann. 1906, p. 212.

noclastes huguenots, qui, pour gâter irrémédiablement et lestement la multitude des belles sculptures auxquelles s'attaquait leur rage infernale, avaient imaginé ce procédé sommaire, d'abattre systématiquement les têtes. Le défunt,

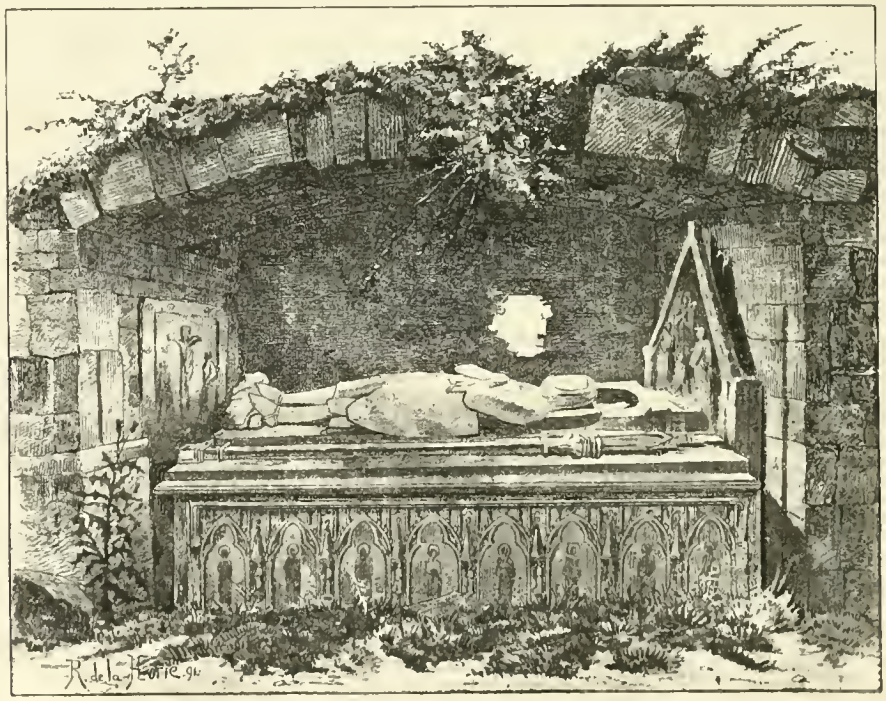


Plan de l'église Saint-Quentin à Tournai.

couché sous un dais dans l'attitude ordinaire, pose les pieds sur un chien. Le fond de l'arcade était probablement occcupé par une sculpture, qui n'a laissé aucune trace (1).

La plupart des mausolées de l'époque étaient

Tombeau a l'abbaye de Cambron.



Tombeau de l'Abbaye de Cambron

sans doute ainsi abrités sous des arcades, prises aux dépens des murs des églises, de manière à ne pas encombrer le lieu saint. On voit à l'église de Saint-Piat un enfeu sans ornement, qui abritait

1. D'après les renseignements qu'a bien voulu me fournir M. le Dr Desmons, on a peint à fresque sur le fond de l'*arcosolium*, après le rétablissement du culte, une vierge pour conserver le souvenir de celle qui préexistait et que les Gueux avaient détruite. On garde une statuette de la Vierge en bois, qui reproduit la taille, le geste, l'attitude de la fresque ; elle aura été faite pour remplacer la fresque sur une petite console surajoutée au fond de l'arcade ; c'est un travail du commencement du XVIIe siècle. — M. Desmons prépare une monographie de l'intéressante église de Saint-Quentin.

sous un arc surbaissé l'effigie en cuivre de Marc Vilain, le prévôt du XVe siècle, le fondateur de cette curieuse institution d'un *chauffoir à charbon* pour les pauvres qui assistaient aux offices.

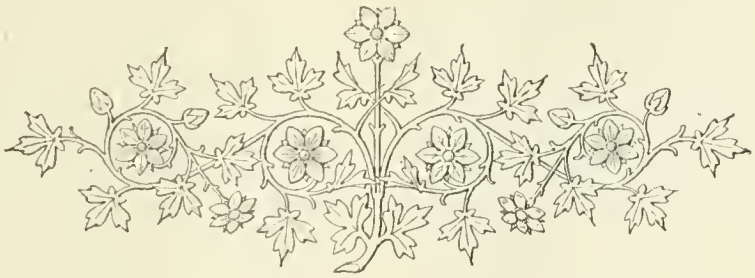
Il n'existe pas à notre connaissance, en Tournaisis, d'autres enfeus conservés, et celui de Saint-Quentin, d'une élégante architecture, est certainement un des deux plus beaux morceaux du genre en Belgique; il est à placer à côté du bel *arcosolium* qui, à l'abbaye de Villers, abritait le tombeau du bienheureux Gobert d'Aspremont.

On en voyait un, non moins riche, mais du XVe siècle, abritant la sépulture d'un autre Jehan de Melun et de son épouse à l'église d'Antoing. La table du cénotaphe ne portait qu'une croix incrustée en cuivre, et la devanture, huit armoiries avec devises. Mais le larmier fleuronné était d'une grande richesse et l'intrados figurait une jolie voûte nervée, à liernes et tiercerons. L'enfeu était orné de belles sculptures, en partie conservées au château du prince de Ligne et d'un riche panneau d'armoiries; aux parois latérales vers les pieds étaient deux personnages sculptés, et vers la tête, un bas-relief qui probablement représentait le Jugement dernier (1).

Dans la région nous ne connaissons d'autres enfeus que les trois qui abritent de remarquables tombeaux dans les ruines de l'abbatiale de Cambron. Les arcades sont surbaissées, sans décor; les gisants ont disparu, mais les cénotaphes, ornés d'arcades qui abritaient des figures, sont riches de décor. A la tête des défunts figurent des bas-reliefs élégants. Dans l'un d'eux l'on voit, entre deux anges, Abraham recevant l'âme du défunt dans son giron. Dans le second, il y a, du même côté, une charmante figuration de l'âme élevée au ciel par les anges, et aux pieds, un calvaire. Nous donnons du premier une reproduction d'après une ancienne photographie prise en voyage et du second, une réduction d'un dessin de M. Ch. Vasseur. Nos vignettes peuvent avoir quelque intérêt, ces monuments abandonnés étant, chose souverainement déplorable, exposés d'un jour à l'autre à la ruine définitive.

L. Cloquet.

1. Voir le croquis de ce curieux monument dans nos *Études sur l'art à Tournai*, t. I, p. 113.



Correspondance.

France.

Arcade carlovingienne.

DANS la livraison de janvier, p. 31, nous avons donné comme spécimen d'arcade carlovingienne un fragment de l'arc moyen de l'église de Saint-Philibert de Grandlieu, d'après un ancien croquis de voyage d'un confrère. Monsieur L. Maître a eu

Église de Saint-Philibert de Grandlieu. — Vue intérieure.

l'amabilité de nous envoyer à ce sujet une photographie de l'arc en question, accompagnée d'une note que nous sommes heureux de pouvoir reproduire et dont nous le remercions. Nous devons ajouter que le tailloir actuel, avec toute la colonne, parait être le résultat d'une restauration récente, tandis que notre croquis indique sur l'arc une imposte en doucine dont l'exactitude peut être contestée, mais dont la forme est vraisemblable.

L. C.

Nantes, 28 avril 1906.

Monsieur,

Dans la première livraison de l'*Art chrétien* de l'année courante, vous avez figuré, p. 31, une arcade de l'église de Saint-Philibert de Grandlieu d'après des renseignements inexacts. On ne vous a donné qu'une partie du tailloir et rien de la colonne qui accompagnait le pied droit. Nous avons retrouvé dans les fouilles une base qui a permis à M. Lisch de reconstituer l'arcade telle qu'elle était au IXe siècle. Je vous envoie une photographie qui vous montrera bien la structure de notre monument. En publiant une rectification, vous jugerez peut-être opportun de reproduire la photographie ci-jointe du sanctuaire de cet édifice.

Agréez, etc. Léon MAITRE.

Belgique.

Monsieur le professeur de Ceuleneer, de l'Université de Gand, nous adresse l'intéressante communication suivante :

Gand, le 15 mai 1906.

Monsieur le Directeur,

M. Gerspach a publié, dans la *Revue de l'Art chrétien* de 1905, p. 345, la note suivante :

« *Mexico.* La chapelle de Tzintzuntzano *(sic)*, « dépendance d'une ancienne mission espagnole, « possède un tableau de Titien, l'*Ensevelissement* « *de Jésus-Christ* ; il est interdit de le photogra- « phier. Le bruit a couru que la peinture avait été « volée, il n'en est rien ; le tableau est toujours « en place. »

Ayant pu examiner le tableau en 1887, je suis à même de donner à ce sujet quelques indications plus précises, qui pourront intéresser les lecteurs de la *Revue*. Tzintzunzan, ancienne capitale du royaume de Michoacan et lieu de résidence du malheureux Caltzontzin, la victime du cruel Guzman, est située aux bords du beau lac de Patzcuaro. Son nom signifie, en tarasque,

lieu riche en colibris : aussi était-ce jadis le centre des travaux en plumes, le grand art et en même temps le grand luxe des anciens Mexicains. On lui accorde, lors de la conquête, une population de 40,000 habitants, alors qu'actuellement ce n'est plus qu'un pauvre village de 1900 indiens. Les Franciscains en furent les premiers apôtres; et Tzintzuntzan devint le siège du premier évêché établi au Michoacan. Dès 1540 l'évêché fut transféré à Patzcuaro. Selon la tradition, le tableau de Titien fut un don fait par Charles-Quint à l'évêque Quiroga. On croit même reconnaître le portrait du prince dans le dernier personnage peint du côté droit de la toile. Malgré la mauvaise exposition, — le tableau se trouve dans la sacristie de l'église San-Francisco, sacristie très obscure et qui n'est éclairée que par une seule petite fenêtre, — on peut cependant se rendre assez bien compte de l'importance de l'œuvre du maître vénitien. Le corps du Sauveur est couché à terre entouré de la sainte Vierge, de saint Jean et de Marie Madeleine. Deux groupes, composés en tout de sept personnages, représentés en grandeur naturelle, entourent la scène principale et concourent par leur pose et leur expression à la grandiose impression de l'ensemble. La couronne d'épines et les clous du Crucifiement gisent aux pieds du Christ. Une douleur calme, profonde mais résignée est empreinte sur tous les visages : celle de Marie Madeleine est surtout d'un effet saisissant. Le coloris est mat ; l'opposition entre la carnation vivante des divers personnages et celle du corps du Christ est traitée avec une tonalité parfaite. Un splendide paysage vient animer le fond de cette œuvre magistrale. Ce tableau est un des plus grands qui ait été peints par Titien. Il mesure $4^{m},40$ sur $2^{m},80$. Il n'est pas défendu de le photographier, comme le dit M. Gerspach ; mais, vu l'obscurité de la sacristie, il est impossible d'en prendre une photographie, à moins d'employer la lumière oxydrique : ce qui serait quasi-impossible dans un endroit d'un accès aussi difficile que l'est le village de Tzintzuntzan.

Adolf de CEULENEER.

Nous recevons la lettre suivante de M. l'architecte Mortier, à propos du compte rendu que nous avons donné du *Guide de Gand.*

Gand, le 13 juin 1906.

Mon cher Confrère,

La 3e livraison de la *Revue de l'Art chrétien*, que je viens de recevoir, contient une appréciation fort juste sur le *Guide illustré de Gand.*

La description de la belle église Saint-Nicolas, entre autres, est en effet assez terne et ne fait pas suffisamment ressortir le mérite architectonique de l'important édifice. L'auteur de l'article se borne d'ailleurs à reproduire des notes de Schayes, écrites il y a plus d'un demi-siècle, et de H. Hymans, qui sont incomplètes ou erronées, bien qu'elles émanent de deux archéologues distingués.

Vous dites (*Revue de l'Art chrétien*, 3e liv., 5e série, t. II, p. 206) qu'on aurait pu noter que la haute fenêtre de la grande façade rappelle l'ancien berceau lambrissé de la nef. Ceci me fait supposer que vous croyez — comme tout le monde du reste, car je suis, paraît-il, encore seul de mon avis, — qu'il existait primitivement dans la nef centrale une voûte en bardeaux. Le projet de Van Assche comprend, il est vrai, la démolition de la voûte actuelle en pierre et son remplacement par une voûte lambrissée, et Siffer, dans son étude sur l'*Église Saint-Nicolas* (Gand, 1899), écrit, p. 21 : « *La voûte de bois lambrissé a été remplacée par une voûte en pierre. L'élévation originelle de la voûte en bardeaux se constate parfaitement à l'écart qui existe entre la voûte actuelle et la pénétration de l'ogive de la grande baie qui surmonte le porche.* » Aussi un archéologue gantois a-t-il proposé d'exhausser la toiture afin de mieux la faire correspondre aux rampants du pignon et de faciliter le dégagement de la grande fenêtre. Dans un rapport (24 juin 1901, n° 3234), j'ai combattu la manière de voir de l'architecte restaurateur : la voûte en pierre existante n'est pas contemporaine des murs gouttereaux, certes, mais la charpente ne comporte pas de berceau lambrissé ; or, à mon avis, la partie essentielle de cette charpente appartient à l'époque des murs gouttereaux et ceux-ci sont antérieurs, de plus d'un siècle, au pignon de la façade qui semble avoir été reconstruite à partir de la galerie du portail.

Votre dévoué,
St MORTIER.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 23 mars 1906.* — M. de Morgan met l'Académie au courant des travaux archéologiques qu'il a exécutés depuis son retour en Perse.

Sur le bord du Teil, il a trouvé une sépulture achéménide renfermée dans une cuve de bronze analogue à celle qui figure au Louvre. Cette cuve ne renfermait, en dehors du squelette d'une jeune fille, que deux peignes d'ivoire sculpté et incrusté d'or.

Plus loin les ouvriers ont rencontré une énorme stèle de grès, couverte sur ses deux faces d'une longue inscription anzanite en deux colonnes. Cette pierre a été brûlée dans l'incendie de Suse, tout comme l'avait été la stèle de Naramsin.

M. E. Pottier donne lecture, au nom de M. Paris, d'une note sur le trésor de Jevea (Espagne).

Il se compose d'un bandeau, de colliers et de pendeloques en or qui offrent des comparaisons intéressantes à faire avec les parures que portent les statues de femmes trouvées au Cerro de los Santos. M. Paris croit à une fabrication due à des artistes grecs.

Séance du 30 mars. — M. Héron de Villefosse communique, de la part du docteur Carton, l'empreinte d'un plomb de bulle trouvé à Carthage et portant le nom d'un évêque de Carthage au septième siècle, Fortunius.

Il signale ensuite une curieuse inscription latine découverte par le P. Delattre sur le bord du lac de Tunis et indiquant les tarifs de péage sur ce point. La monnaie indiquée dans ce document par l'abréviation FL paraît être *follis*, petite monnaie de bronze en usage dès le IIIe siècle de notre ère.

M. Ph. Berger communique une inscription, également découverte par le P. Delattre. Tracée en caractères très fins sur le rebord d'une corniche en pierre, elle mentionne la dédicace d'un autel au dieu Sadrafa, dans lequel M. Clermont-Ganneau a reconnu le dieu Satrapès, qui est figuré sur des monuments syriaques et grecs, mais dont le culte à Carthage était encore ignoré.

— M. Senart met sous les yeux de ses confrères un certain nombre de plans, de photographies et d'esquisses très remarquablement exécutés, que M. Dufour a rapportés de son voyage d'exploration du palais d'Angkor-Tom (Cambodge) et des travaux qu'il y a effectués en 1904.

M. l'abbé Chabot lit une note sur une mosaïque découverte à Édesse en 1901. Elle décorait un tombeau daté de la fin du IIIe siècle et représente le propriétaire de ce tombeau et cinq personnages de sa famille. Elle est accompagnée d'inscriptions syriaques intéressantes pour l'onomastique araméenne et pour l'histoire de l'écriture syriaque. M. l'abbé Chabot les interprète et les commente longuement.

Séance du 7 avril. — Le P. Delattre, correspondant de l'Académie, écrit que, sur le désir qui lui a été exprimé par MM. Héron de Villefosse et Homolle, il consent à céder au musée du Louvre deux des sarcophages anthropoïdes qui ont été exhumés par lui des nécropoles de Carthage, et qui étaient conservés depuis au musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage.

L'un de ces sarcophages représente un prêtre carthaginois, un *rab*, portant une longue barbe et revêtu de ses habits sacerdotaux ; l'autre offre la figure d'une jeune femme drapée, probablement une prêtresse, qui soulève son voile avec grâce et qui semble copiée sur une stèle grecque du VIe siècle.

Séance du 11 avril. — M. de Mély fait une communication sur le retable de Boulbon (Tarascon), offert au Louvre par le comité de l'exposition des Primitifs français.

Jusqu'ici on ne savait rien sur l'auteur de cette belle peinture du XVe siècle ni sur les conditions dans lesquelles l'œuvre avait été exécutée.

M. de Mély a découvert à Aix-en-Provence une miniature signée *Chugoinot* et non *Hugoniet*, comme on l'avait cru à tort jusqu'ici. Elle porte les armoiries du pape Nicolas V, ce qui permet d'en faire remonter la date entre les années 1447 à 1455 ; sur la bordure, on voit une petite cigogne, comme dans le retable de Boulbon. M. de Mély établit que les deux œuvres doivent être attribuées au même artiste, Chugoinot, dont le nom, en vieux français, signifie « petite cigogne ».

M. Héron de Villefosse annonce à l'Académie que M. le commandant Guénin, supérieur du cercle de Tébessa, a découvert, le mois dernier, une basilique située sur le bord d'un mamelon appelé Rouis, dans la partie Ouest du Bahiret el Arneb, à 25 kilomètres environ de Tébessa. Ce qui donne un intérêt particulier à cette découverte, c'est la

présence dans cette basilique d'une inscription mentionnant plusieurs martyrs africains.

Une inscription mentionne trois jeunes femmes martyrisées à Thiburbo le 30 juillet 304 : Maxima, Donatilla et Seconda, ainsi que Vincentius et Crispine martyrisés à Theveste le 5 décembre de la même année, et enfin, le nom de l'évêque de Theveste, Faustinus. Cette inscription est de l'époque byzantine.

Séance du 20 avril. — M. Caynat fait une communication sur les trouvailles archéologiques de M. le général de Torcy dans la province de Constantine.

Séance du 27 avril. — M. Collignon donne lecture d'une note de M. Mendel sur des fouilles exécutées l'an dernier à Aphrodisias, par M. Gaudin. Elles ont porté principalement sur l'emplacement des Thermes qui, avec le temple d'Aphrodite et le stade, constituent les ruines les plus importantes de la cité.

Séance du 4 mai. — M. A. Blanchet fait une communication sur les villes romaines de la Gaule, aux Ier et IVe siècles de notre ère.

M. Fécamp signale à l'Académie un exemplaire d'une ancienne édition gothique, sans date, des *Chroniques de Gargantua*. M. Omont, dans la notice qu'il consacre à ce document, pense que c'est probablement l'unique exemplaire actuellement connu de la première édition parisienne de ces chroniques, imprimée en 1533.

M. F. de Mély présente à l'Académie une tête de marbre de Paros, qui a été trouvée à Rome au cours de fouilles faites en 1870, et qui est de l'exécution la plus précieuse. C'est une des répliques les plus belles du *Cupidon* de Lysippe.

Séance du 11 mai. — M. E. Pottier lit un fragment de son catalogue des vases du Louvre.

Le P. L. Cheïkho a publié récemment dans *Al Machriq*, revue orientale bimensuelle qui paraît à Beyrouth, « le texte arabe de trois traités grecs perdus sur les orgues ».

Ces trois opuscules qui, paraît-il, offrent un réel intérêt pour les facteurs d'orgues, portent les titres suivants, traduits de l'arabe :

« 1° Construction de l'instrument qu'a choisi Mauristos, instrument dont le son se propage à soixante milles : 2° confection de l'orgue qui réunit tous les sons ; 3° description du djouljou (carillon) qui, mis en mouvement, produit des sons divers, tour à tour émouvants et allègres ».

Dans quel pays et vers quelle époque a vécu ce Mauristos, qui est appelé aussi, suivant d'autres sources, Myrtos ? M. Hartwig Derenbourg répond à ces questions dans une monographie très complète et très détaillée qu'il offre à l'Académie. Dans le *Firhist-al Ouloum*, page 314, Myrtos est appelé Ar Roumi, « le Grec », ou plutôt « le Byzantin ». C'était un médecin grec, mathématicien et artiste.

Or, dans le premier opuscule, l'auteur parle d'un orgue en cuivre destiné au roi des Francs, et le P. Cheïkho annote : « Nous ne savons rien du roi des Francs mentionné ici. » M. Derenbourg croit pouvoir affirmer qu'il s'agit de Pépin le Bref, auquel l'empereur Constantin V Copronyme fit présent, en 757, d'un orgue construit probablement dans la région de Byzance, sa capitale. Cet orgue, le premier qu'on ait vu en France, fut apporté à Compiègne, d'après les Annales Einhardi : « *Constantinus imperator misit Pippino regi multa munera, inter quæ et organum, quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt*, etc. »

M. E. Lefèvre-Pontalis communique une étude sur le style architectural des châteaux espagnols de Loarre, de Medina del Campo et de Cara.

Séance du 18 mai. — M. E. Chatelain communique des fragments de divers imprimés anciens qui ont été trouvés par lui dans les reliures de la bibliothèque de la Sorbonne.

Il fait voir entre autres documents :

1° 58 feuillets d'un bréviaire de Rodez, totalement inconnu, imprimé probablement à Lyon, avant 1525 ; 2° quelques pages mutilées de la *Mélusine* de Jean d'Arras, texte différent de l'édition Brunet ; 3° une *pronostication*, de Gaspard Laet, médecin et astronome de la puissante Université de Louvain, pour l'an de grâce 1516 ; 4° 5 feuillets d'une édition de Pseudo-Bérose, faite par Jean Gourmont vers 1510 ; 5° 8 pages d'épreuves d'un traité de Raoul de Montfiquet sur le mariage (vers l'an 1520) ; 6° un cahier du *Jouvencel* de Jean de Bueil, imprimé probablement par Philippe Lenoir en 1520 et 1523.

M. Joret présente à l'Académie, de la part de M. Vasseur, les photographies de nombreux objets, mobilier, poteries, etc., qui ont été découverts par lui dans les ruines d'un hameau du XIIe siècle.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 18 avril 1906.* — M. Vauvillé communique un fragment de poterie trouvé à Ambleny (Aisne) qui porte le nom VERANIVS.

M. Jadart signale l'entrée au musée de Reims de la collection de vases gaulois et de torques

formée par M. Cayon et la découverte d'une boucle de ceinturon en or et d'une pendeloque de jambes dans un tombeau franc à Mont-Saint-Remi (Ardennes).

M. Pasquier fait une communication sur les archives notariales de Toulouse qui contiennent des baux de construction du palais archiépiscopal, un marché d'armures milanaises passé en 1562 entre le cardinal Georges d'Armagnac, et l'armurier gênois Charles Pomelin.

M. le comte de Loisne lit un mémoire sur les localités disparues du Pas-de-Calais.

M. Demaison signale la découverte d'un sarcophage romain trouvé à Reims qui porte les lettres A, et les compare à d'autres marques du même genre.

Séance du 2 mai. — M. de Mély, réfutant deux opinions émises par M. Male, prouve que la couronne d'épines apparaît sur la tête du Christ au milieu du XIIIe siècle et que la tête de mort qui se voit au bas du crucifix n'est pas un hiéroglyphe. Le mot Calvaire est la traduction de Τὸ Κρανιον (le crâne) et le crâne en question que les Pères de l'Église considèrent comme celui d'Adam est peut-être le souvenir d'une tradition rituelle qui consistait en un sacrifice humain sur l'emplacement d'une citadelle qu'on élevait.

M. le comte de Loisne présente des poteries grises, un grand fer de lance, une framée trouvés dans un cimetière franc à Béthune.

M. Arnauldet signale un inventaire inédit des archives des Visconti et des Sforza conservé aux archives des notaires de Pavie. On y trouve certaines pièces relatives au mariage de Louis d'Orléans et de Valentine Visconti.

M. Chapat fait une communication sur le port et l'enceinte d'Antioche sous les Séleucides, il en présente un plan à grande échelle.

Séance du 9 mai. — M. Michon lit une étude sur quelques fragments de sarcophage au type dit d'Asie Mineure entrés récemment au musée du Louvre.

M. le comte de Loisne décrit la sépulture équestre de Bethune.

M. de Mély communique une plaquette de Jacques Bonaventure Hebarre d'Écosse, offerte à Paul V au XVIIe siècle qui renferme 72 types d'alphabets orientaux idéographiques ou cryptographiques.

M. Vitry présente une pleureuse provenant du tombeau de Louis de Chalon dans l'abbaye du Mont-Sainte-Marie. Elle provient de la collection de M. Jules Gautier, et le Louvre vient de l'acquérir. On peut l'attribuer à M. Jean de la Heurte.

M. Martin communique la photographie d'une oenochoe trouvée à Varcio (Côte d'Or) qui contenait 1034 monnaies romaines.

M. Monseaux communique plusieurs inscriptions de Mostar.

Séance du 23 mai. — M. Vitry communique de la part de M. E. Lefevre des photographies d'un fragment de sculpture provenant de l'église Saint-Pierre d'Étampes et qui remonte à la moitié du XIIe siècle.

M. J.-J. Guiffrey présente la photographie des portraits dessinés par un des Demonstier et qui représentent deux membres de cette célèbre famille d'artistes célèbres.

M. Clouzet signale la couronne métallique qui se voit sur la tête des moines dans certaines miniatures de la fin du XVe siècle.

M. Ravaisson-Mollien explique le revers d'une médaille à l'effigie d'Élisabeth de Gonzague faussement interprêté jusqu'à ce jour.

Séance du 30 mai. — M. le baron de Baye entretient la Société des couronnes de mariage usitées en Transcaucasie et rappelant les couronnes des princes byzantins. M. Blanchet fait une communication sur l'utilité des trésors monétaires au point de vue des classements chronologiques des vases et des bijoux de l'époque romaine en Gaule.

M. Denis Roche communique la reproduction de cinq miniatures byzantines récemment trouvées dans le codex Gertrudianus des archives de Cividale.

M. Vauville présente quatre bagues découvertes au camp de Pommiers (Aisne) et ornées de chatons en pierres fines gravées en creux. M. Pallu de Lessert termine la lecture du mémoire de M. le Dr Brulard sur les fouilles exécutées au Magny Samber.

30e Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. — Voici le résumé des communications qui ont été faites à cette réunion qui s'est ouverte le mardi 17 avril à l'École Nationale des Beaux-Arts.

Mardi 17 avril. — Dans son allocution d'ouverture, M. Havard, président, proclame, à l'occasion de la récente création de la Commission des musées de province et de le Commission des Arts décoratifs, la dette de reconnaissance contractée vis-à-vis de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts pour les nombreux travaux qu'elle a donnés depuis sa fondation sur ces questions d'art provincial et d'art décoratif.

M. Georges Doublet fait une communication sur un tableau inédit de Jean Daret, *Saint Mathieu écrivant son évangile*, dans l'église Saint-Paul du Var, près Vence (Alpes Maritimes).

M. Henri Jadart donne un inventaire très complet des églises rurales des environs de Reims au point de vue de l'art et de l'histoire.

Mercredi 18 avril. — M. de Nolhac, président, prononce une allocution sur l'art des jardins et plus spécialement des jardins à la française.

M. le président lit un mémoire de M. le baron *Guillibert* sur trois statuettes en bois de l'école provençale du XVIIe siècle.

M. Albert Jacquot, continuant son répertoire des artistes lorrains, présente cette année le résultat de ses recherches sur les brodeurs et les tapissiers de haute-lisse.

M. Émile Delignières donne un répertoire descriptif très détaillé des *Sépulcres* ou *Mises au tombeau* du moyen âge et de la Renaissance dans la région picarde.

Jeudi 19 avril. — M. Léon Marcheix, dans une chaleureuse allocution, prêche la conservation et la défense des monuments du passé.

M. Martin lit un mémoire sur les objets d'art religieux dans l'ancien archidiaconé de Tournus.

M. le chanoine Urseau lit une notice sur la chapelle du château de la Sorinière-en-Saint-Pierre de Chamillé et ses œuvres d'art : trois peintures murales du commencement du XVIe siècle et une *Pietà* sculptée, d'une date un peu antérieure.

M. l'abbé Brune décrit trois statues de l'école dijonnaise du XVe ou du début du XVIe siècle existant à la cathédrale de Besançon.

Vendredi 20 avril. — Lucien Magne, président, dans son allocution, appelle l'attention de la réunion sur l'intérêt que pourraient offrir des travaux sur l'art appliqué et donne comme exemple une étude sur les applications de l'art au travail du fer.

M. l'abbé Bossebœuf lit une monographie de la famille des peintres blézois les Monsnier (XVIe et XVIIe siècles).

Lecture est donnée d'un travail de M. Hérault sur un tableau de Rubens, *Le Martyre de saint Étienne*.

Congrès des Sociétés Savantes de Paris et des Départements. — Le mardi 17 avril s'est ouvert à la Sorbonne, sous la présidence de M. Levasseur, le 44e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements. Voici le résumé des communications qui ont été faites dans la section d'archéologie et qui pourraient intéresser nos lecteurs :

Mercredi 18 avril. — M. Béchade fait part d'une trouvaille de trente-deux monnaies carolingiennes, découvertes près de Rocamadour (Lot).

Communication de M. G. Doublet sur le sceau de Jacques Grailier, ancien prieur de Gisors (diocèse d'Embrun).

M. Émile Bonnet étudie les médailles des États généraux du Languedoc.

Le secrétaire donc lecture d'un projet de M. l'abbé Parat, relatif à la création de musées communaux dans les villages.

M. l'abbé Arnaud d'Agnel donne lecture d'une notice sur le trésor de la cathédrale d'Embrun et, en particulier, sur les vêtements liturgiques qu'on y conserve ; ils sont datés de la seconde moitié du XVIe siècle.

M. Eug. Lefèvre-Pontalis expose la méthode à suivre dans la rédaction d'une monographie d'église.

M. Béchade signale un bénitier d'applique du XVIIe siècle, qu'il a découvert dans le Quercy, et un vase de pierre découvert à Vers (Lot), que M. Lefèvre-Pontalis regarde comme un bénitier de l'époque romane.

M. l'abbé Brune décrit une très curieuse plaque de laiton finement gravée, appartenant au musée de Bâle et représentant le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, sa troisième femme Isabelle de Portugal, et leur fils Charles le Téméraire, agenouillés devant une Vierge de Pitié.

Lecture est faite d'une note de M. l'abbé F. Marsan sur les peintures de l'église de Mont, vallée de Louron (Hautes-Pyrénées) ; l'auteur en est connu par un contrat à bail, daté du 12 mars 1563, découvert par M. Marsan : il est nommé « Melchior Rodrigins, peintre de Saint-Bertrand ».

Mémoire de M. J. Martin sur les dalles funéraires, rondes ou ovales, en Bourgogne.

M. Léon de Vesly résume l'étude qu'il a faite sur les inscriptions relevées sur de vieilles maisons dans la Seine-Inférieure.

M. Veuclin soumet un certain nombre de dessins, d'estampes et de photographies de pierres tombales inédites gravées au trait, du XIIe et du XVIe siècle, et autrefois conservées dans des églises et monastères du département de l'Eure.

Jeudi 19 avril. — Lecture est faite d'une note de M. Charles Puech sur les bourgades bâties en pierres sèches du département du Cantal.

M. le chanoine Müller communique un fragment de vase en poterie sigillée trouvé à Silly,

dont l'ornementation consiste en paons encadrés de palmes.

M. Commont expose le résultat des recherches qu'il a faites dans la station préhistorique de Saint-Acheul (Somme).

On donne lecture d'un mémoire de M. Boulanger consacré à la description de deux cimetières mérovingiens qu'il a explorés à Cléry et à Maurepas (Somme), et où il a trouvé un intéressant mobilier funéraire.

M. le secrétaire donne lecture d'une notice de M. Louis Bousrez sur un fragment d'architecture carolingienne — probablement mur d'une ancienne église — qu'il a découvert à Tours.

M. Pierre Coquelle lit un mémoire sur vingt-six statues conservées dans l'église du Guiry (Seine-et-Oise) et dans quelques églises voisines, et qui permettent de suivre le développement de la plastique dans cette partie de l'Ile-de-France depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe.

M. Demaison donne lecture d'une étude sur la cathédrale carolingienne de Reims, aujourd'hui disparue, construite par les archevêques Ebbon Hincmar, et sur les transformations qu'elle a subies au Xe et au XIIe siècle.

M. l'abbé Nicolas lit un mémoire sur l'architecture romane dans l'arrondissement de Montmédy.

Société des Antiquaires de Picardie. — M. le Chanoine Marseaux a présenté une très intéressante étude sur un tableau du musée Picard d'Amiens, qui représente la Vierge du *Buisson Ardent* et rappelle le fameux tableau de Nicolas Froment qu'on a pu admirer naguère à l'exposition de *Primitifs français* au pavillon de Marsan. La maternité virginale de Marie y est exprimée par un symbolisme biblique dont notre érudit collaborateur fait le commentaire. C'est à ce thème iconographique que se rattachent les Notre-Dame de l'Épine, de la Ronce, etc...

Nos abonnés de longue date se souviennent des remarquables articles donnés dans le volume des l'année 1890 de la *Revue de l'Art chrétien* par feu Mgr Dehaisne sur l'art ancien d'Amiens. Le savant prélat y a décrit et présenté en phototypie les beaux tableaux de Notre-Dame de Puy, conservés au même musée d'Amiens, et provenant de la Chambre de rhétorique de cette ville. Celui dont s'occupe Mgr Marseaux est tout à fait analogue, mais semble avoir appartenu au Puy d'Abbeville.

Académie royale d'archéologie. — *Séance du 10 juin 1906.* — On sait que la ville de Malines s'apprête à restaurer son hôtel de ville. Mais on n'est pas encore d'accord sur le plan de cette restauration. A ce sujet, des polémiques même sont nées, et c'est l'état actuel de cette question qu'a exposé d'abord M. le chanoine Van Caster. Dans un premier travail, celui-ci avait préconisé certaines modifications, basées sur l'étude des bâtiments anciens et des documents qui s'y rapportent.

D'autre part, l'architecte de la ville, M. Van Boxmeer, publia une brochure, destinée à défendre un projet différent. C'est à cette dernière étude que répond aujourd'hui M. le chanoine Van Caster. D'après lui, les textes cités sont mal interprétés par M. Van Boxmeer, qui s'appuie sur des résolutions scabinales n'ayant pas été exécutées, et s'attache à des plans toujours restés à l'état de projets. Il s'ensuit que M. Van Boxmeer préconise des innovations non justifiées et dans son projet s'éloigne trop de l'état ancien des cinq bâtiments qui, successivement acquis, formèrent la maison communale.

Pour dresser un autre plan dont il propose l'adoption, M. le chanoine Van Caster s'est surtout basé sur trois sources de renseignements : les archives, d'anciens tableaux et les bâtiments eux-mêmes. A la suite de cette étude approfondie, il a dressé un projet nouveau dans lequel il s'applique à reconstituer exactement ce qui existait autrefois, et à respecter le plus fidèlement possible l'aspect primitif des diverses bâtisses.

M. Saintenoy, professeur à l'Académie de Bruxelles, appuie le projet de M. le chanoine Van Caster, en l'engageant à conserver sur la toiture des bâtiments les lucarnes que l'on retrouve sur les tableaux du XVIe siècle, et à suivre pour l'auvent surmontant la porte d'entrée un modèle ancien existant encore à l'hôpital de Beaune, et dû à un architecte flamand.

Le reste de la séance a été occupé par des communications de divers membres.

Bibliographie.

LE PORTAIL ROYAL D'ÉTAMPES, par M. L. Eug. Lefèvre. In-8°, 36 pp., 12 photogr. Étampes, Lecesne, 1906.

NOTRE collaborateur M. Eug. Lefèvre a approfondi l'étude du portail de Notre-Dame, à Étampes, et l'étudie dans une brochurette en attendant le plus gros ouvrage qu'il prépare à son sujet. Il y trouve deux statues identiques à deux des statues du portail royal de Chartres, donc du même artiste. Il croit pouvoir reconnaître l'ordre dans lequel les statues ont été exécutées ; d'où il résulte que l'artiste a quitté Étampes pour Chartres et vice-versa. Le portail d'Étampes, érigé vers 1135, serait donc antérieur à celui de Chartres et serait le premier portail à statues-colonnes. Dans la séance du 6 février des *Antiquaires de France*, M. Eug. Lefèvre-Pontalis a combattu la même thèse à l'encontre de M. A. Mayeux. Le portail d'Étampes a une allure gothique marquée. M. Eug. Lefèvre objecte que le portail n'a une apparence gothique qu'à cause de son arc brisé et de la hauteur des statues, mais que pour le reste, il est absolument roman, et que d'ailleurs l'arc brisé lui-même a bien eu un commencement quelque part. Pourquoi pas à Étampes vers 1135 ? Déjà le XIe siècle a connu l'arc brisé. Oui, dans ses voûtes, mais pas dans ses baies de portes et fenêtres. Nous laisserons toutefois ces champions vider leur intéressante querelle.

M. Eug. Lefèvre déduit de ses études d'autres conclusions intéressantes. Dans l'état primitif, les statues d'Étampes appartenaient toutes à l'Ancien Testament. Leur choix aurait été suggéré par opposition à l'hérésie manichéenne qui sévissait aux XIe et XIIe siècles et répudiait l'autorité de l'Ancien Testament.

Enfin notre auteur, approfondissant l'iconographie du même portail, retrouve, dans la scène de la Nativité et du Bain de l'Enfant Jésus, un thème d'origine italiano-byzantine, voire la main d'un artiste de l'Orient. De plus, dans le sujet du tympan il reconnaît, non point l'Ascension, mais le symbole de l'Agneau divin ; tout l'ensemble est d'inspiration apocalyptique, et pourrait être classé et dénommé *Triomphe de l'Agneau* ou *Glorification du Rédempteur*, avec toute une série de semblables ouvrages qui se trouvent à Chartres, Cahors, Mauriac, etc.

Mieux encore, M. Eug. Lefèvre prétend, contrairement aux opinions adoptées, que *l'Ascension de Jésus n'a jamais été représentée d'aucune façon dans un important monument avant le XIIIe siècle environ.* L'auteur ne fait des restrictions que pour les petits objets, miniatures ou ivoires.

L. C.

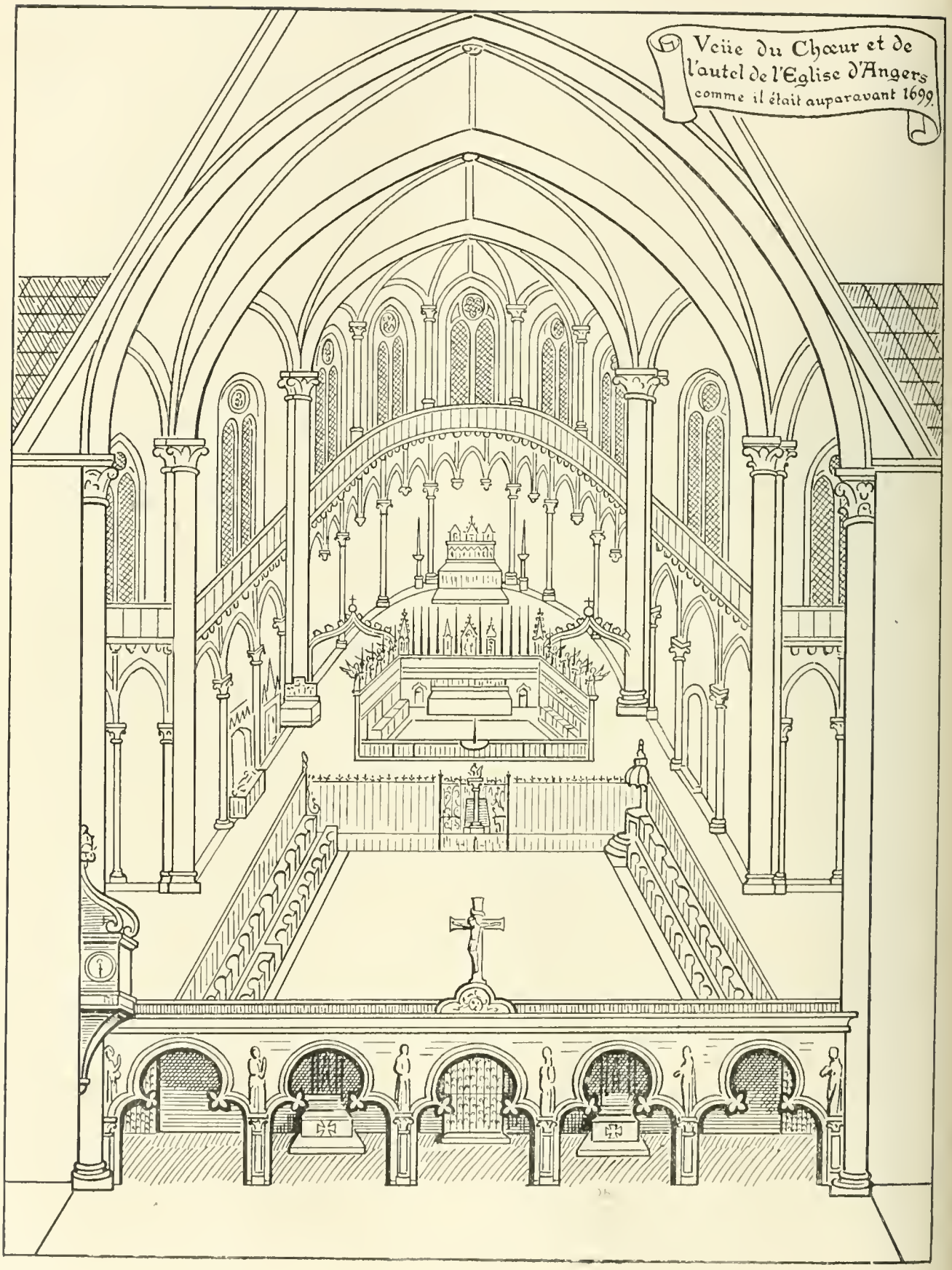
MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS. — II. LES IMMEUBLES PAR DESTINATION, par M. L. de Farcy, Angers, 1905 (1).

Feu M. Jules Helbig a naguère, ici même, exposé le plan d'ensemble de l'ouvrage considérable que M. de Farcy a consacré à la cathédrale d'Angers ; il a dit avec quelle science, avec quelle sollicitude et quel soin plutôt trop minutieux, a été conduite cette vaste enquête, qui a absorbé la plus belle part d'une longue carrière d'archéologue. Notre Directeur a rendu compte d'un des quatre volumes déjà parus, celui qui porte le numéro III et concerne le *Mobilier*, les tissus, les tapisseries, le trésor, le luminaire. Maintenant M. de Farcy vient de donner le tome II, sous le titre peut être un peu « code civil » de *Immeubles par destination.* Il a trait aux autels, aux stalles, aux orgues, aux horloges et aux tombeaux. Il est accompagné de l'Album, contenant une vue d'ensemble, de reproductions de dessins de Gaignières, etc. Nos lecteurs en ont déjà eu un spécimen sous les yeux, car M. de Farcy a donné dans la *Revue de l'Art chrétien*, en un article richement illustré, la primeur des résultats des fouilles fructueuses entreprises sous le sol de Saint-Maurice en 1902 (2).

Nous n'avons pas à faire valoir l'érudition de notre éminent collaborateur, près de ceux qui de longue date sont accoutumés à trouver dans nos colonnes, sous sa signature, les indications les plus précises sur des matières où il est en possession d'une grande autorité. Le volume qui nous occupe est si substantiel, qu'il est malaisé à résumer. Nous nous bornerons à y butiner un peu.

La disposition du maître-autel dans les grandes églises soulève des difficultés sérieuses, surtout quand il est accompagné de châsses ; à Sainte-Gertrude de Nivelles, ces difficultés sont telles, que le parachèvement de la restauration du chœur reste en suspens faute d'entente entre un architecte de grande autorité et la Commission royale des Monuments. Au moyen âge le maître-

1. S'adresser à l'auteur : rue du Parvis Saint-Maurice, n° 3.
2. *Revue de l'Art chrétien*, an 1903, pp. 1 à 18.


Veüe du Chœur et de
l'autel de l'Eglise d'Angers
comme il était auparavant 1699

autel de Saint-Maurice d'Angers, nommé *altare dominicum*, se dressait à l'avant-chœur, tandis que celui de Saint-René occupait le fond de l'abside. Au-dessus du premier brillait la châsse de saint Maurille. L'autel était abrité sous un dais en étoffe et entouré de courtines portées par dix colonnes en pierre surmontées de figures d'anges en bois. Une crosse en cuivre doré servait à suspendre le Saint Sacrement. La châsse s'appuyait sur un retable par un bout, l'autre bout posait à l'arrière sur un double support. A la fin du XVe siècle, l'autel majeur fut reconstruit sous l'arc doubleau entre le chœur et l'abside. Sa table fut adossée à un mur transversal de 6^m,00 de longueur et de 2^m,50 de hauteur, formant retable et clôture ; des cloisons en bois remplacèrent sur les côtés les courtines d'étoffe ; une balustrade ajourée ferme l'enceinte réservée aux célébrants. Alors un tableau de vermeil formait parement, un autre, relevé sur deux gradins de cuivre argenté, tenait lieu de retable. Tout l'intérieur du sanctuaire était tendu de ces riches tapisseries et broderies auxquelles M. de Farcy a consacré de remarquables études dans nos colonnes et dans son grand ouvrage sur la *Broderie*. Ce dispositif encore plein de convenance fit place, de 1699 à 1755, à un autel « à la romaine » à deux faces, et enfin au colossal et inepte monument consacré en 1759, qu'au prix de quarante mille livres confectionna le sculpteur Antoine Gervais.

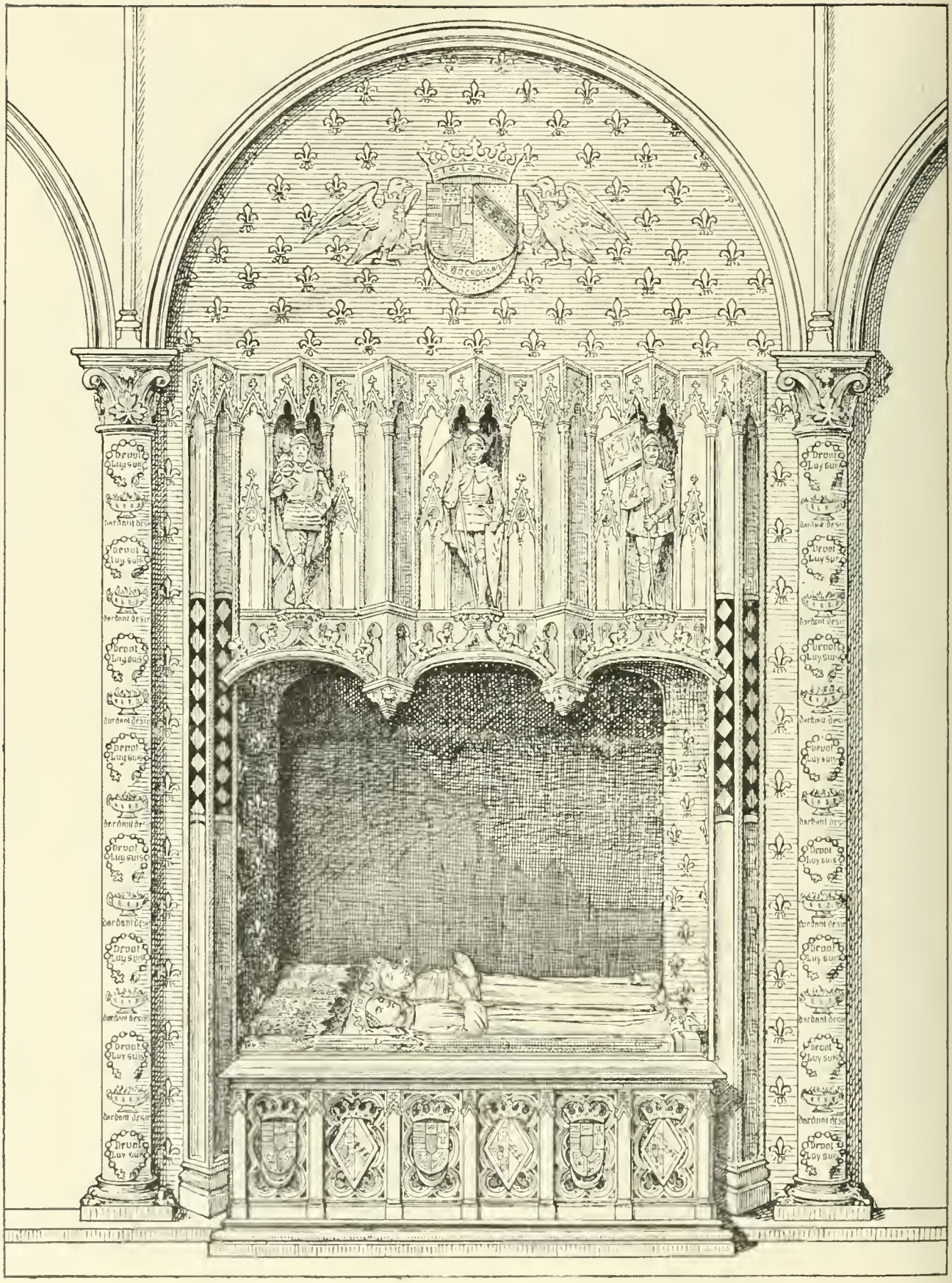
Telle est en quelques lignes la curieuse histoire dont M. de Farcy nous fournit les plus minutieux détails authentiques.

En avant du maître-autel, les stalles que fit exécuter, dès 1240, le chanoine Étienne d'Azaire, occupaient la croisée du transept, sauf, au droit des quatre maîtres-piliers, un passage fermé par des portes de fer et à *rouleaux*, c'est-à-dire à rinceaux en volutes. Elles s'adossaient au nombre de cent à un dorsal en escrinerie de quatre mètres de hauteur. M. de Farcy reproduit d'après Lehoreau le curieux tableau du cérémonial, où l'on voit les places de tous les dignitaires ecclésiastiques au chœur.

En avant des stalles s'élevait le jubé, édifié par Guillaume de Beaumont ; il se composait de cinq arcades trilobées de 2^m,70 d'ouverture ; celle du centre correspondait à la porte d'accès du chœur, et les deux voisines encadraient deux autels.

Saint-Maurice avait, au début du XVe siècle, une chaire à prêcher en bois ; mais vers 1481 elle était remplacée par une chaire en pierre, puis, en 1649, par une autre en menuiserie, et enfin, de nos jours, par une machine sculptée colossale, due à l'abbé Choyer et à son école de Saint-Joseph, œuvre à laquelle l'auteur s'arrête

Insignes royaux découverts dans le tombeau du roi René, à la cathédrale d'Angers d'après l'Illustration


Droit
Luy suis
dardant desir

avec beaucoup de complaisance ; tant de talent et de méritoire labeur y ont été dépensés de manière si fâcheuse, qu'en la considérant on ne peut, selon nous, que..... regretter son existence.

M. de Farcy fournit de curieux documents sur les orgues construites, en 1416 et établies sur une tribune réédifiée après 1451. Les grandes orgues furent refaites au XVIe siècle, puis en 1750, époque à laquelle appartient le remarquable buffet encore existant.

Nous laisserons de côté le chapitre des cloches. On disait couramment à Angers : « il est telle heure au gros », parlant du *gros horloge*, qui remontait au XVIe siècle, et offrait toutes les « gentillesses » alors usitées, notamment les images du soleil et de la lune, et un ange cornant. Un autre « l'horloge de la ville », était l'œuvre de PierreMerlin, M^e horlogeur du roi Charles VI.

Les fouilles décrites en nos colonnes par M. de Farcy, ont montré combien Saint-Maurice fut riche en tombeaux ; ce fut le Saint-Denis de la Maison d'Anjou, et la nécropole des évêques. Presque rien ne subsiste de tant de mausolées, grâce aux Huguenots, aux Révolutionnaires et aux Vandales.

M. de Farcy fait ressortir la dignité d'attitude des gisants du moyen âge. Le fameux évêque Ulger (✠ 1148) était figuré vivant, escorté de son chapitre. Les effigies de Nicolas Gellent, Hugues Odard et Foulque de Mathefelon, nous montrent ces évêques bénissant, les yeux ouverts. Cependant leurs successeurs Guillaume de Beaumont, Jean de Rely reposaient sur leur couche funèbre, les yeux fermés, entourés de priants. L'image de la mort dans sa réalité apparaît dans le lugubre tableau du *Roi mort*, peint sur bois, au tombeau du roi René (✠ 1481), et un squelette crossé, mitré, gravé dans la pierre, rappelle macabrement l'évêque Jean de Beauveau (✠ 1501). Plus tard les tombes n'offrent plus que des assemblages de têtes de morts, d'ossements, d'emblèmes funéraires mêlés aux armoiries et aux allégories, tandis que disparaît la figuration du défunt. Telle est ici comme ailleurs la marche décadente de l'art funéraire (1).

C'est à M. de Farcy lui-même que l'on doit la découverte du célèbre tombeau d'Ulger, qui avait été placé dans l'épaisseur des murs entre la nef et le cloître. En 1783, le chapitre, pour badigeonner les murs, fit murer les arcades de la nef, même celle qui contenait le tombeau d'Ulger. Lors de la restauration en 1871, notre ami obtint l'enlèvement des tuffeaux qui cachaient l'antique *mausolée de bois*. « Ma joie fut telle, dit M. de Farcy que, sur l'heure, je courus prévenir Mgr Freppel de cette découverte. Il daigna s'arracher un instant à ses occupations, mais il faut bien l'avouer, cette châsse si mutilée, à peine dégagée des décombres, le laissa très froid ; je ne parvins pas à lui faire partager mon enthousiasme... » Gaignières et Viollet-le-Duc reproduisirent la plaque métallique qui décorait la châsse ; tous deux l'ont fait d'une façon inexacte, en donnant à croire que l'image de l'évêque était *en relief*, tandis qu'elle était *plate*, en émail champlevé, comme la célèbre plaque de Geoffroi Plantagenet du Musée du Mans. L'auteur décrit avec grand soin le monument remarquable et raconte l'ouverture du tombeau qui eut lieu en 1896 avec son concours ; il reproduit le soulier, le sceau de plomb, l'anneau, la custode en bois tourné, le calice, la patène en étain et la crosse en ivoire, qui accompagnaient la dépouille de l'évêque. Nous le quitterons ici, le laissant poursuivre avec érudition l'inventaire consciencieux des tombes et plaques votives subsistantes et disparues. Nous nous bornerons à signaler encore son intéressante restitution du tombeau du roi René.

L. Cloquet.

1. Les tombeaux d'après Gaignières en ont déjà été publiés par M. de Farcy en 1877, à Angers, chez L. Lachèze.

LA CATHÉDRALE DE CIUDAD RODRIGO, par M. L. Mª Cabello y Lapiedra. — In-8° illustré de 30 pages. Barcelone, 1899.

Notre éminent confrère donne une courte monographie de l'intéressante cathédrale de Ciudad-Rodrigo en Salamanca ainsi qu'un projet de restauration. L'édifice est du XIIe siècle, à trois nefs, avec chœur, abside et absidioles latérales. Il offre des voûtes domicales du type poitevin, à liernes retombant sur des sculptures, notamment, à la croisée sur des figures d'évangélistes, de saintes et d'anges ; les piliers sont cruciformes à colonnes engagées ; les chapiteaux sont richement décorés ; le chœur est couvert de voûtes nervées à compartiments du XIVe siècle. Le maître de l'œuvre, *Benito Sanchez*, est connu par son épitaphe. Le cloître, gothique, est fort intéressant. L. C.

LA CAPILLA DEL RELATOR O DEL OIDOR DE SANTA MARIA LA MAYOR EN LA CIUDAD DE ALCALA DE HENARES, par M. L. Mª Cabello y Lapiedra. — In-8° illustré de 36 pp. Madrid, 1905.

Ce curieux petit édifice peu connu présente un type caractérisé du style du XVe siècle espagnol. On y trouve surtout une remarquable combinaison de l'art mahométan, avec ses arcades festonnées encadrées dans des bandeaux qua-

drangulaires, avec ses ornements entrelacés tapissant les murs, et de l'art chrétien flamboyant, dont les combinaisons fenestragées remplissent à merveille le rôle des arabesques, tandis que les inscriptions gothiques courent dans les frises à l'instar des textes décoratifs musulmans.

M. Cabello y Lapiedra rehausse sa monographie de fort belles reproductions photographiques.

L. C.

EL REAL MONASTERIO DE FITERO EN NAVARRA, par M. V. Lamperez y Romea.

Le caractère principal des églises cisterciennes réside dans les chapelles, ordinairement quadrangulaires, qui s'ouvrent au nombre de quatre ou de six dans les croisillons du transept. Le type se retrouve en Espagne à Santa Maria de Huerta, à las Huelgas, à Santa Maria de Meira, à Santas Creus, à La Oliva. Les églises à caroles avec chapelles absidales sont moins fréquentes (Gradefes, Poblet, Veruela) L'église de Fitero, remarquable pour sa grandeur, sa célébrité historique et sa beauté, réalise la réunion des deux types, avec son déambulatoire et ses cinq chapelles de chevet, auxquelles s'ajoutent quatre absidioles au transept.

C'est cette belle église que décrit notre érudit confrère. Elle a été élevée, selon lui, à partir du premier tiers du XIIIe siècle.

L. C.

Périodiques.

NUOVO BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA.

Cette Revue (t. XI, 1905, 338 pp., IV pl.) publie une étude de M. H. Marucchi sur le cimetière de Comodille (*Ulteriori osservazioni sulle tombe dei martiri*, etc., pp. 5-66). Elle complète l'article du même auteur paru l'année précédente. On se rappelle que l'intéressante catacombe de Comodille, voisine de Saint-Paul hors les Murs, a été découverte par la Commission d'archéologie sacrée durant les fouilles de l'année 1903-1904. (Voir *Revue de l'Art chrétien*, t. LV, 1905, p. 285) Les déblaiements y ont continué depuis novembre 1904 jusqu'à mai de l'année dernière. M. Marucchi étudie les galeries nouvellement mises à jour et publie les inscriptions découvertes. Ce sont souvent des plaques de remploi brisées et replacées de travers. Un *graffito* est intéressant à cause de son âge relativement récent, puisqu'il n'est pas antérieur au Xe siècle.

L'auteur essaie de déterminer la destination précise des principaux tombeaux de la crypte cimitériale des saints Félix et Adaucte. Il y retrouve les tombeaux de ces deux saints et ceux de saint Nemesius et de sainte Émérite. Il avoue toutefois la difficulté du problème d'identification, vu la dévastation du cimetière, le petit nombre de *graffiti* et le manque de données topographiques suffisantes.

Au cimetière de Saints Marc et Marcellien on a découvert un cancel en marbre, le seul des catacombes romaines qui soit resté en place. Il cloture une niche située dans une galerie cimetériale du IVe siècle. Mgr Wilpert l'identifie (*Scoperta di un cancello*, etc., pp. 67-69) avec un cancel vu autrefois par Bosio et connu par une description assez vague de celui-ci.

Autrefois le cardinal Frédéric Borromée, avant d'être élevé au siège archiépiscopal de Milan, fit quelques recherches dans la catacombe de Domitille. Des documents retrouvés dans un volume de la Bibliothèque Ambrosienne nous renseignent à ce sujet. Le volume renferme aussi une copie de fresque ayant appartenu au cardinal. M. A. Bacci (*Memorie relative ad un affresco del IV secolo*, pp. 71-78) l'identifie avec une copie exécutée sous la direction de Ciaconius, dont l'original a été identifié par Mgr Wilpert.

M. A. Muñoz (*Sarcofagi Asiatici ?* pp. 79-102 et pl.) examine un groupe de sarcophages déjà étudiés par M. Strzygowski qui les attribue à l'Asie Mineure et, en majeure partie, au milieu du IIIe siècle. L'auteur est disposé à admettre l'unité d'origine et le caractère hellénistique de ces monuments, mais il ne croit pas que l'on puisse les attribuer d'une façon déterminée à l'Asie Mineure. Dans le groupe, un fragment du Musée de Berlin est particulièrement remarquable. Il représente le Christ imberbe, sans autre attribut que le nimbe crucifère. Les caractères de sa sculpture et spécialement la perfection de celle-ci engagent à le dater du IVe siècle, ce qui vieillirait notablement l'emploi du nimbe crucifère dans l'Église d'Orient.

M. Muñoz revient sur la question d'origine dans la revue *L'Arte* (t. IX, 1906, pp. 130-132). Lors d'un voyage en Orient il a pu relever en Asie Mineure deux autres débris de sarcophages « asiatiques ». Ceci porte à vingt le nombre de sculptures connues de cette espèce. Parmi elles, douze proviennent certainement de l'Asie Mineure. C'est là un fait, dit M. Muñoz, qui donne une grande valeur à la théorie de M. Strzygowski.

Le hasard a fait découvrir quelques fragments d'une inscription composée par saint Damase en l'honneur du martyr saint Valentin. Cette inscrip-

tion dont on ne connaissait que deux ou trois lettres n'est pas renseignée dans les sylloges : elle fut probablement brisée dès le commencement du VIIe siècle. Au cours de recherches, faites pour retrouver d'autres fragments, on a découvert quelques inscriptions provenant du cimetière à fleur de terre établi depuis le IVe siècle autour de la basilique de Saint-Valentin. M. H. Marucchi les fait connaître. (*Di una sconosciuta iscrizione damasiana*, pp. 103-122 et pl.)

Des fouilles exécutées dans l'oratoire souterrain de S. Maria in Via Lata ont mis à jour des peintures murales dont les plus anciennes paraissent remonter au VIe siècle. M. L. Cavazzi qui les décrit (*S. Maria in via Lata e le recenti scoperte*, pp. 123-133 et pl.) publie une représentation de saint Paul, le compagnon de saint Jean, tenant en main une verge fleurie et vêtu d'une dalmatique blanche ornée de *clavi*. Il attribue cette peinture au Xe siècle.

Il est de pieuses légendes qui continuent à jouir de crédit malgré les arguments les plus plausibles que l'on puisse invoquer contre elles. De ce nombre est la tradition, qui apparaît seulement au XIVe siècle, d'après laquelle saint Pierre aurait été crucifié au Janicule. M. H. Marucchi montre une fois de plus (*La crocifissione di san Pietro nel Vaticano*, pp. 135-179) que cette tradition ne repose sur aucun témoignage sérieux. Par contre il existe en faveur du crucifiement au Vatican des témoignages de toutes les époques, depuis le IVe, sinon depuis le IIIe siècle. La plupart des archéologues qui s'occupent de topographie romaine sont d'ailleurs d'accord sur cette question. Néanmoins certains écrivains continueront encore à défendre la légende que rappelle au Janicule le joli temple du Bramante et l'église de Saint-Pierre in Montorio. Cette église elle-même n'est renseignée dans aucun document antérieur au XIVe siècle (pp. 269-272).

M. le baron R. Kanzler attribue à sainte Émérite, mais sans trop insister, un loculus en forme de four existant dans la catacombe de Comodille. Ce loculus est orné d'une peinture très mal conservée et attribuée au VIe siècle sur laquelle on lit le nom de la sainte. (*Di un importante sepolcro depinto* etc., pp. 151-189 et pl.).

M. H. Marucchi examine la thèse de Mgr Wilpert sur l'emplacement des tombeaux du pape Damase et des saints Marc et Marcellien (*Discussione critica sul luogo recentemente attribuito al sepolcro del papa Damaso*, etc., pp. 191-230). Sans doute, contrairement à l'opinion de Rossi, on doit chercher les deux tombes entre la via Appia et l'Ardeatina, mais ni l'une ni l'autre de ces sépultures ne peut être désignée avec précision. Les fragments retrouvés d'une inscription qui décorait la tombe de la mère de Damase, enterrée à côté de lui, ne peuvent être attribués ni à un *loculus* ni même à une chambre sépulcrale déterminée. Une cause accidentelle peut les avoir entraînés sous le sol, car c'est peut-être de la surface du sol qu'ils proviennent. Là sans doute, au-dessus des catacombes, était située la *basilica quam ipse fecit* dans laquelle, au dire du *Liber Pontificalis*, saint Damase fut enterré. Quoi qu'il en soit, la chambre sépulcrale que Mgr Wilpert attribue au grand pape ne fut pas creusée par lui et ne peut être appelée basilique. N'y aurait-il pas lieu peut-être de reprendre l'opinion du Père Marchi qui cherchait la sépulture de Damase dans la *trichora* connue sous le nom de Sainte-Sotère ?

Mgr Wilpert cherche à identifier la sépulture des saints Marc et Marcellien avec une crypte située dans le voisinage du soi-disant tombeau de saint Damase. Sa théorie se base sur la présence en cet endroit de quelques peintures fragmentaires, qu'on peut attribuer avec autant de raison à d'autres martyrs. Pour que l'identification soit possible, il faut aussi supposer sans preuves qu'il y a eu translation des corps saints avant le règne d'Honorius Ier (625 638), car nous savons qu'à partir de cette époque les saints reposaient sûrement dans une basilique construite à la surface du sol. Ajoutons que le *Liber Pontificalis* dit clairement que ces saints d'une part et Damase de l'autre, étaient enterrés dans des cimetières ou des régions de cimetières distincts et non pas dans une et même galerie.

M. G. Schneider étudie (pp. 231-235) un fragment d'inscription chrétienne qui semble avoir contenu la mention topographique *inter duos pontes*, désignation vulgaire de l'île du Tibre à Rome.

L'étude de M. P. Franchi de' Cavalieri, « *Della Passio SS. Marcelli tribuni, Petri militis et aliorum MM.* » (pp. 237-267), est exclusivement historique et il suffira de la mentionner ici. D'après l'auteur, l'original grec de la passion des saints est inventé de toutes pièces par un compilateur d'Oxyrrhynchos, en Égypte, qui vivait au Ve siècle. La date du martyre des saints est connue d'ailleurs.

Les séances de la *Società per le conferenze di archeologia cristiana* sous la présidence de Mgr Duchesne ont offert durant l'année 1904-1905 un intérêt soutenu. Nous ne résumerons pas ici le compte rendu qu'en fait M. Marucchi (pp. 273 298), car les principales études qui y furent présentées ont été publiées dans le *Bullettino*.

Le directeur du *Bullettino* nous renseigne aussi sur les dernières découvertes en matière d'archéologie de l'antiquité chrétienne (pp. 299-321). La Commission d'archéologie sacrée a exé-

cuté durant l'année 1904-1905 quelques travaux à la catacombe de Priscille. Dans une région attenante elle a découvert une peinture que Bosio avait vue au XVIIIe siècle et que Garrucci a reproduite d'après lui dans la *Storia del arte cristiana* (t. II, pl. 723). Les travaux ont été poursuivis à la catacombe de Priscille durant la campagne de 1905-1906.

A la catacombe de Comodille, la découverte la plus intéressante de ces derniers mois a été celle d'une plaque grossièrement gravée au trait qui représente un fossoyeur muni du pic et de la lampe, ayant à côté de lui le corps d'un défunt qu'il doit ensevelir.

Les fouilles de l'ancien cimetière juif de la *via Portuense* ont mis au jour plusieurs inscriptions juives, grecques et latines, que le propriétaire a offertes au Musée chrétien du Latran.

Le *Bullettino* porte le deuil de son éditeur, Guillaume Haass, mort à Rome le 13 avril 1905. M. Haass, directeur de la librairie Spithöver, avait repris, depuis 1870, la chromolithographie pontificale et avait été associé depuis lors aux publications de de Rossi et de ses élèves.

R. M.

L'ARTE.

L'*Arte*, qui paraît à Rome depuis la IXe année sous la direction de M. A. Venturi, publie dans son premier fascicule de 1906 une étude sommaire de M. E. Mauceri sur quelques monuments peu connus de trois gros bourgs de Sicile situés entre Catane et Caltanisetta (*Sicilia ignota. Monumenti di Militello, Piazza Armerina ed Aidone ;* pp. 1-18, et 18 fig.). Militello possède d'intéressantes sculptures, datant de 1500 environ et offrant des airs de parenté avec les œuvres des Gagini, de Laurana et des della Robbia. A Piazza Armerina la cathédrale possède un trésor qui contient quelques œuvres remarquables du XVe et du XVIe siècle.

Randazzo, petite ville du moyen âge, des environs de l'Etna, possède dans le mobilier et le trésor de ses églises des objets d'art remarquables. (*Monumenti di Randazzo*, pp. 185-192 et 13 fig.) Signalons la cuve baptismale de Saint-Martin (1447) en un style gothique sobre et pur; une statue assise de saint Nicolas, chef-d'œuvre d'Antonello Gagini ; un ostensoir, œuvre d'Antonio Cocula de Palerme (?), daté de 1567 et encore tout imprégné de caractères gothiques.

Les fresques de la basilique inférieure d'Assise sont étudiées par M. A. Venturi (*Le vele d'Assisi*, pp. 19-34 et 16 fig). Leur comparaison avec d'autres peintures de même école amène à la conclusion que celles-ci, et en particulier : le Triomphe de saint François, l'Obéissance, la Pauvreté et la Chasteté ne sont pas l'œuvre personnelle de Giotto. Elles appartiennent plutôt à deux de ses disciples qui travaillèrent aussi avec le maître à Padoue et à Florence. L'un des deux rappelle le faire de Bernardo Daddi, sans pouvoir être identifié avec lui.

M. P. Toesca publie une étude très érudite sur un encrier en argent orné de sujets classiques au repoussé et d'une inscription en l'honneur d'un calligraphe nommé Léon (*Cimeli Bizantini*, pp. 35-44, pl. et 9 fig.). Il rapproche cet encrier, conservé dans le trésor du dôme de Parme, d'un coffret de la cathédrale d'Anagni couvert de plaques d'argent estampées.

H. Graeven croit que le coffret en question est postérieur au IXe siècle, mais, d'après M. Toesca, les estampes qui ont servi à son ornementation sont de diverses époques et en partie seulement de celle que M. Graeven propose. Ses bordures, recouvertes d'une ornementation végétale, rappellent une bordure d'évangéliaire du monastère de Zara, œuvre du XIIIe siècle. Elles dépendaient à la fois, d'après l'auteur, de l'art occidental et de l'art de Byzance. — A la vérité, l'art occidental nous semble pouvoir les expliquer à lui seul. — Certains autres indices encore permettent de reporter au XIIIe siècle l'origine du coffret.

Quant à ses plaques d'estampage et aux figures au repoussé de l'encrier, elle sont la même origine que ces sculptures de boîtes en ivoire que M. Venturi croit être du IVe ou du Ve siècle, tandis que la plupart des archéologues les attribuent maintenant au IXe siècle. Leur origine byzantine se trahit entre autres par la fréquente représentation de l'Hercule qui ornait l'Hippodrome à Constantinople.

L'encrier, dont le style classique et élégant rappelle la renaissance byzantine, qui débuta au IXe siècle, peut être attribué avec plus de précision à cette époque à cause de la paléographie de l'inscription qui s'y trouve.

M. Fr. Hermanim, qui s'est fait une spécialité de la peinture romaine du moyen âge, étudie les fresques d'une petite chapelle, sise aux pieds des Volsques, dans le voisinage de Cori. (*Le Pitture della capella dell' Annunziata a Cori presso Roma*, pp. 45-52 et fig.) Des blasons que l'on y trouve permettent d'établir les relations de cet édifice avec des personnages espagnols. Les peintures de la chapelle sont de diverses époques ; les plus anciennes datent des années 1378-1401 : leurs détails architectoniques, qui n'ont rien de gothique, rappellent l'œuvre des marbriers romains. De caractère byzantin assez accentué, elles sont étrangères aux influences toscanes qui se manifestent si vivement à Rome à cette époque.

D'autres fresques de la chapelle sont plus récentes : les unes, moins parfaites, rappellent

les peintures murales exécutées à Subiaco au milieu du XVe siècle ; les autres, très remarquables, allient à des éléments traditionnels qui se retrouvent chez Cavallini, des caractères étrangers à l'art romain, qui semblent indiquer que leur auteur a vu l'œuvre de Masolino à Saint-Clément de Rome, et que peut-être il a travaillé avec ce peintre à Castiglione. M. Hermanim en se basant toujours sur la présence des blasons, date ces peintures des années 1446 1453.

La chapelle des Lazzara, qui existait autrefois dans la basilique Saint-Antoine à Padoue, fut détruite vers 1532. M. S. Kunert (pp. 52-56 et fig.) publie l'esquisse d'un retable peint, qui s'y trouvait et un contrat de 1466 relatif à son exécution. Le retable était l'œuvre du peintre padouan Pietro Calzetta.

Une poésie retrouvée par A. Cinquini (p. 56) dans un volume du fonds Urbin de la Bibliothèque Vaticane permet d'attribuer aux années 1461-1465 les portraits du comte et de la comtesse d'Urbin conservés au Musée des Offices et exécutés par Piero della Francesca.

M. P. Toesca (pp. 56-57) annonce la publication prochaine du petit codex de Bergame, dont il a attribué à Giovannino de' Grassi les dessins et l'alphabet miniaturé.

Le second numéro de l'*Arte* contient d'abord une étude (*I Bassorilievi nei sarcofagi in Roma*, pp. 81-95 et fig.) dans laquelle M. Y. Ohlsen expose les principes qui l'ont guidé dans sa dissertation doctorale, relative aux sarcophages romains. Il a cherché à classifier ces monuments en se basant avant tout sur leur technique et leur style. Il a observé la sculpture des cheveux et de la barbe, les plis des vêtements, la distribution des sujets, le style de la décoration, les sujets représentés, l'épigraphie, etc.

M. G. Bernardini décrit le Musée Sandor Lederer, spécialement riche en maîtres italiens (*La quadreria Sandor-Lederer à Buda-Pest*, pp. 96-107, pl. et 9 fig.). Il signale avant tout les tableaux attribués aux écoles de l'Italie du nord et examine leur authenticité d'après les caractères de la peinture. Une sainte attribuée à Tiepolo mérite une mention spéciale. La galerie renferme aussi des tableaux de maîtres flamands et hollandais : Mostaert, van Goyen, etc.

Le charmant cloître de Sainte-Olive à Cori fait l'objet d'une étude de M. G. Giovannoni (*Il Chiostro di Sant' Oliva in Cori*, pp. 108-116 et 18 fig.). Ce monument de construction très simple trahit, par plusieurs détails, une école artistique qui mêle encore des éléments et des proportions gothiques, au style de la Renaissance. La sculpture des chapiteaux, un peu rude peut-être, mais d'une fraîcheur et d'une sincérité parfaites, est remarquable. Un chapiteau porte une date : 1480, un autre une signature : Antonio da Como. La sculpture a bien les caractères lombards de l'époque. M. Giovannoni la rapproche de celle du petit cloître de Pavie et, plus encore, de la sculpture du cloître situé derrière l'église Saint-François à Assise. A ce cloître, terminé en 1474, travaillait depuis 1867 un nommé Antonio da Lombardia.

On sait par des documents publiés par Bertaux, que le 10 juin 1308 Pietro Cavallini fut appelé à Naples par le roi Charles II d'Anjou. A cette époque on construisait, sous l'influence de la cour, l'église de Santa Maria di Donna Regina. Les fresques de cette église avaient été attribuées jusqu'à présent, soit à Lorenzetti, soit à l'atelier de Cavallini. M. A. Venturi (*Pietro Cavallini a Napoli*, pp. 117-124 et 6 fig.) y reconnaît plusieurs mains et d'abord celle de Cavallini lui-même, qui rapelle ici ses œuvres de Sainte-Cécile à Rome. Une partie des fresques de l'église napolitaine paraît due à un élève du maître romain, une autre à un peintre siennois.

Vasari décrit un autel, peint pour l'église du *Carmine* à Pise, dont on ne connaît plus que quelques fragments dispersés. M. W. Suida a retrouvé un fragment nouveau; c'est un Christ crucifié entouré de trois saints, acquis par la pinacothèque de Naples en 1901 (pp. 125-127 et 2 fig.)

M. F. Hermanim (pp. 127-130 et 2 fig.) restitue à Carlo Maratta un beau portrait de la Galleria Nazionale à Rome et fait des vœux pour que des recherches ultérieures puissent faire connaître sous son vrai jour le peintre romain trop déprécié et surnommé *Carluccio delle Madonne*.

Nous avons signalé à propos d'un article du *Nuovo Bullettino* les pages (130-133 et 3 fig.) consacrées par M. Muñoz aux sarcophages « asiatiques ».

M. J. Gavini (pp. 133-136 et 3 fig.) signale à Rocca di Mezzo une porte d'armoire assez simple, datée de 1492 et ornée de dessins géométriques gravés, qui rappellent une ornementation, d'origine orientale, fréquente dans les Abruzzes. A l'église du village existe une croix processionnelle, datée de 1386 et exécutée par Giovanni di Meo, orfèvre de Sulmona, inconnu jusqu'à présent.

M. Fr. Carabellese publie des documents (pp. 136-139) qui énumèrent les dons que fit au trésor de sa cathédrale, de 1108 à 1137, l'évêque de Troia, Guillaume II.

M. A. Venturi fait connaître (pp. 139 140) deux tableaux de Francesco della Cossa conservés dans la collection Spiridion à Paris.

M. A. Chiappelli a découvert à Santa Maria Novella un tableau de petites dimensions représentant le Christ et la Vierge assis sur un trône et, à côté et sous eux, des saints et des saintes de l'ordre de Saint-Dominique. Le bienheureux

Maurice de Hongrie (+ 1336) est le personnage le plus récent qui y soit représenté. Le tableau paraît être du milieu du XIVe siècle et appartient sans doute à cet élève de Nardo qui aida son maître à décorer la chapelle des Strozzi (pp. 149 150 et fig.).

M. A. Venturi (pp. 149-150 et fig.) attribue à Bernardo Daddi une vierge avec saints, conservée au musée de Naples.

R. M.

STUDIEN UND MITTEILUNGEN AUS DEM BENEDIKTINER UND DEM CISTERCIENSER ORDEN.

Le Dr Frans Adloch donne dans la 1re livraison de 1906 une contribution à l'histoire de l'abbaye de Glanfeuil (Saint-Maur-sur-Loire) dont la *Revue de l'Art chrétien* a publié en 1905 par la plume de M. Chappée des carrelages très intéressants.

BOLETINO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DES EXCURSIONS.

Ce Bulletin, dont la Directeur M. D. Enrique Serrano Fatigati, jouit d'une grande notoriété, donne une haute idée de l'état des études de l'art chrétien dans le beau pays du Cid. Il est l'organe d'un groupe très choisi d'archéologues, qui, à l'instar de la *Gilde* belge de *Saint-Thomas et Saint-Luc*, se livre à des visites très fructueuses des monuments anciens. Nous donnerons une idée de sa laborieuse activité, en résumant le contenu de la dernière année de cette jolie publication, fort bien illustrée. Nous y trouvons une description de la cathédrale de Plasencia, avec ses riches stalles gothiques et son grandiose retable de style renaissance; de fort belles reproductions des superbes bas-reliefs qui ornent le dorsal des stalles de la cathédrale de Tolède, une visite à la cathédrale de Cuença avec reproductions de ses stalles qui datent de la Renaissance, comme la curieuse porte de la salle capitulaire. Nous avons déjà fait connaître l'étude de M. Z. M. Cabello y Lapiedra, sur la chapelle au décor à la fois mauresque et flamboyant, de la chapelle « del Oidor de l'Alcala de Henares. »

Signalons des notices de M. A. Fernandes Casanovas sur la collégiale de Cervatos, qui offre une belle abside à conque, un cloître élégant, une porte romane à voussures toriques très fortement ébrasée, et une tour imposante ; elle offre un plan à une seule nef, et l'on y voit de curieux chapiteaux cubiques. Notons la description de l'église romane de Retortello.

Nous revoyons avec plaisir les galeries très connues du beau cloître de Silos. Le curieux portail de l'église de Saint-Romain de Cirauqui offre des voussures toriques multiples alternant avec des bandes d'ornements géométriques, et s'ouvre par un cintre festonné d'allure mauresque. Le beau portail de Saint-Michel d'Estella est d'allure plutôt française, comme celui de Sainte-Marie de Sangues. Insistons sur une notice de M. Lamperez y Romea sur la curieuse église à deux nefs et à deux chœurs de Udala (Santander), le seul exemple en Espagne de ce parti propre aux Ordres prêcheurs français. La façade de Santo-Tomé est d'allure italienne, et son majestueux portail offre un rare exemple de larges voussures ornées de personnages se tenant assis dans le sens des rayons des arcs. Intéressante est l'église octogone des Templiers de Eunate (Navarre). La cathédrale de Palencia et sa crypte de Saint-Antolin est l'objet d'une importante étude de M. Fr. Simon y Nieto. Signalons tout spécialement une série d'articles du Directeur du *Boletin*, M. Enrique Serrano Fatigati, sur la formation du style roman espagnol et en particulier les portails romans de la Transition ; parmi ceux-ci se distinguent la curieuse porte de Saint-Pierre de Villanneva, la porte gothique à moulures multiples ébrasées de Saint-Sernin de Pampelune et celles, analogues, de Saint-Marc et de Sainte-Marine de Séville.

M. D. Claudio-Boutelon y Soldeville présente une étude d'ensemble sur la miniature espagnole, du Xe au XIXe siècle.

Indiquons encore des notices sur des sujets de second ordre, comme l'abside de Santa-Maria de Caceres, sur le beau cénotaphe, avec guerrier gisant sous un arcosolium, qu'on voit à Saint-Dominique de la Calsada.

On le voit, nos confrères espagnols s'occupent avec autant d'activité que de science à tirer de l'ombre tout ce qui intéresse l'art chrétien dans leur glorieuse patrie. Ils sont surtout préoccupés de l'histoire brillante de leur art monumental, sans négliger les arts secondaires, témoins l'étude précédente sur la miniature et celle de M. Élias Tarmo y Monso sur les tapisseries de Cordoue. M. Manuel G. Simanes a réuni des données biographiques intéressantes sur une série d'artistes Castillans du XIIIe siècle.

L'art civil n'est pas laissé de côté. Nous trouvons dans le *Boletino* une belle vue d'une partie du palais « Del marquès de Mirabl » ; une étude importante de M. Raf. Ramirez de Arellana sur les alcazars musulmans de Cordoue, des photographies du petit château de Alede (curieuse construction en brique du XIIIe siècle), du palais de Saldanuela, etc.

Ajoutons enfin que le *Boletino* donne comme annexe une publication considérable du P. N. Sentenaet y Cabena sur la peinture à Madrid.

L. C.

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART n° 10, 1906.

M. A. V. H. fait connaître par une jolie planche en couleurs l'aspect charmant des cottages ouvriers de la cité industrielle de Bournville en Amérique, érigés en 1879 par le philanthrope Georges Cadburg.

M. J. De Brouwer décrit, planche à l'appui, un carrelage du moyen âge conservé à Louvain : c'est une de ces riches compositions de petits carreaux en terre émaillée, qui enferment dans des compartiments carrés, alternativement de clairs entrelacs grecs, et des remplissages compliqués et variés à l'infini. Ceux-ci appartiennent à l'espèce dite des *pavements mathématiques*, dont nous avons signalé la plus remarquable application à la cathédrale d'Amiens (1). Rien qu'avec huit carreaux noirs et huit blancs on peut faire plus de 60.000 dessins ; si l'on utilise seulement ceux qui ont une valeur esthétique, on peut déjà varier à l'infini les jeux d'imbrication ; ici les éléments sont plus nombreux et de trois couleurs ; de là une variété qui confine à la confusion.

Rendant compte d'un récent ouvrage de M. Lafenestre (2), M. J. B. Dugardin se refuse à admettre l'existence d'une école brugeoise. Il est d'avis que Bruges fut un entrepôt artistique bien plus que le centre de l'école flamande. M. Dugardin promet une étude sur un tableau de Jean Van Eyck. Nous lui signalons l'article qui a déjà été publié dans la *Revue de l'Art chrétien* au sujet de ce tableau par deux spécialistes de valeur, MM. Helbig et J. Weale (3) ; un autre vient de paraître dans le *Burlington Magazine*. M. l'abbé Nève donne une bonne dissertation sur les principes d'esthétique. Il démontre, à l'encontre de maint philosophe, l'existence objective du beau.

L. C.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Avril 1906. — M. Y. Thompson publie deux miniatures d'un curieux livre en deux volumes, édition latine des œuvres d'Aristote. Il fut imprimé en 1483 par Andrea du Torresani dit Andrea d'Arola, du nom de sa ville natale, située près de Mantoue. Andrea fut contemporain de Nicolas Jenton et Aldo Manzio, deux noms plus connus dans l'histoire italienne de l'imprimerie. Le livre en question est imprimé en caractères gothiques avec de l'encre fort noire sur du vélin le plus blanc et est richement enluminé ; les deux enluminures reproduites, chefs-d'œuvre du genre, constituent la première page de chaque volume et s'apparentent de l'école de peinture de Ferrare ; sur la première se lit l'hexamètre

Ulmer Aristotilem Petrus Produxerat Orbi.

M. Yates Thompson, tout en laissant la question ouverte, croit pouvoir identifier ce Petrus Ulmer avec Peter Ugelleymer, originaire de Franckfort, établi commerçant, homme d'affaires à Venise et qui fut l'ami intime d'Andrea d'Arola. Le verset ci-dessus ne serait qu'une espèce de dédicace.

* * *

N° de Juin. — Le 2 mai s'est ouverte à la Guildhall à Londres une exposition de tableaux de l'art néerlandais. 218 Œuvres ont été exposées dont quatre-vingts appartenant à l'école dont les frères Hubert et Jean Van Eyck furent les initiateurs. Cette école qui florissait, on le sait, dans les Pays-Bas au XVe siècle, a exercé une grande influence sur l'art de la peinture dans toute l'Europe Occidentale; elle déclinait au XVIe siècle, s'éteignit au commencement du XVIIe. L'école d'Anvers dont Rubens, Jordaens et Van Dyck furent les représentants les plus illustres, est représentée par quarante-deux et l'art moderne de la peinture en Belgique par quatre-vingt-seize tableaux.

M. W. A. James Weale passe en revue les principales des œuvres exposée de la 1re catégorie dont un grand nombre a déjà figuré à l'exposition des « Primitifs flamands » à Bruges en 1902. Notons en passant les deux tableaux de Hubert Van Eyck : les trois Marie sur la tombe de N.-S. et un portrait de jeune homme prêté par le Gymnase de Hermannstadt en Transylvanie ; de Jean Van Eyck une Ste Vierge à l'Enfant, dont la peinture a malheureusement souffert. *The Burlington Magazine* reproduit aussi l'ensemble du triptyque par Jean Van Eyck dont notre Revue a publié les parties principales en janvier 1902 et appartenant à M. G. Helleputte. Œuvre importante à ce sens qu'il offre le premier exemple, dans le Nord, d'une peinture dans laquelle les lois de la perspective linéaires sont parfaitement observées. Ce tableau atteste que vers la fin de sa carrière l'artiste était parvenu à se rendre parfaitement maître du procédé.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1895, p. 342.
2. *Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1904.* Paris, librairie de l'art ancien et moderne, 1904.
3. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 1.

Chronique. SOMMAIRE : CONSERVATION DES MONUMENTS. Monuments privés. Monuments religieux : Volx, Bruxelles, Wenduyne. — NOUVELLES : Dijon, Termonde, Tokio, Rome, Vicence, Florence, Cologne.

Conservation des Monuments.

NOUS recevons l'intéressante communication qui suit de M. le Professeur De Ceuleneer :

Dans la 1re livraison de la *Revue* de cette année (p. 70) sont reproduites les huit propositions faites par M. Soil à l'Assemblée générale de la *Commission royale des Monuments de Belgique* du 10 octobre 1904 dans le but d'en arriver à assurer la conservation et la restauration des anciennes constructions *privées* offrant un intérêt archéologique, historique ou artistique. Ces propositions sont des meilleures; malheureusement, dans bien des cas il ne suffira point d'employer les moyens proposés pour conserver aux constructions privées leur caractère artistique. Qu'il me soit permis de rectifier d'abord une erreur de fait que je constate au n° 4. La ville de Bruxelles n'a pas fait l'*achat* des façades anciennes des maisons de la Grande Place. J'ai été amené, il y a près de vingt ans, à examiner cette question pour la rédaction d'une lettre qu'au nom de la *Commission provinciale des monuments* j'eus à adresser à l'Administration communale de la ville de Gand (1). J'y ai étudié la question surtout au point de vue juridique; et il ne sera peut-être pas inutile de transcrire ici quelques passages de cette lettre afin de rectifier et de compléter les idées émises par M. Soil.

« En accordant des subsides pour la restaura-
« tion des façades... on peut bien conclure un
« contrat avec le propriétaire, stipulant que la
« façade ne pourra être démolie ; mais ce con-
« trat n'a aucun caractère de perpétuité ; il est
« personnel et ne saurait lier que le contrac-
« tant et ses héritiers ; l'acquéreur d'un pareil im-
« meuble pourrait démolir la façade et la rem-
« placer par une construction des moins artis-
« tiques. Un contrat ne saurait garantir la con-
« servation à perpétuité de l'édifice. »

En Angleterre la conservation est garantie par le bill du mois de février 1880 ; et en France par l'art. 3 de la loi de 1886 (2) ; mais en Belgique aucune loi ne règle la matière, et la conservation des monuments, appartenant à des particuliers, dépend toujours du bon vouloir du propriétaire.

« La Ville de Bruxelles a trouvé le moyen d'as-
« surer définitivement la conservation des façades
« des maisons de la Grande Place (1). Elle a pris
« le parti de grever ces immeubles d'une servitude
« réelle, inhérente par conséquent au fond et sui-
« vant celui-ci, quelles que soient les mains dans
« lesquelles il passe. Par un contrat, à titre
« onéreux, elle établit une servitude consistant
« à ne faire aucun changement à la façade de
« l'immeuble. Elle contracte avec chaque pro-
« priétaire en particulier, et celui-ci consent à
« ce que son immeuble soit *grevé d'une servi-*
« *tude réelle au profit de l'Hôtel de Ville, immeuble*
« *de la commune de Bruxelles.* La ville s'engage à
« restaurer et à entretenir ces façades à ses frais,
« moyennant le paiement, par le propriétaire,
« soit d'une certaine somme stipulée par le con-
« trat, soit d'une redevance annuelle garantie par
« une inscription hypothécaire sur l'immeuble. »

Pour éviter toute difficulté, il est cependant préférable de ne pas prendre hypothèque si l'on peut obtenir du propriétaire le paiement d'une certaine somme lors de la conclusion du contrat.

Le seul moyen de garantir à perpétuité la conservation d'un monument privé est donc de grever cette propriété d'une servitude au profit d'un immeuble appartenant à la Commune. La ville de Gand l'a si bien compris que déjà en 1899 le Conseil Communal approuvait une convention passée avec un propriétaire analogue aux conventions bruxelloises (2); et, il y a à peine un mois, il a émis un vote pareil pour la restauration des façades de la Place Sainte-Pharaïlde (3). La ville s'y engage à restaurer et à entretenir les façades moyennant une rémunération annuelle de 1 fr. par mètre courant de façade. Le propriétaire de son côté doit grever son immeuble d'une servitude au profit du Château des Comtes.

S'il s'agit maintenant d'une propriété privée qui, par sa situation, ne saurait être grevée de servitude au profit d'un monument communal, il reste comme dernière ressource de grever l'immeuble d'une servitude au profit de la rue où l'immeuble est construit. Rien en effet ne s'oppose à créer une pareille servitude. « Quoique les
« chemins publics, dit Laurent (VIII, 255) soient
« hors du commerce, cela n'empêche pas que des
« servitudes ne puissent être établies au profit de

1. Publiée pp. 16-20 du tome II du *Bulletin du Comité provincial de la Flandre orientale.* Séance du 29 juillet 1887.

2. Voir à ce sujet, le *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie 1887*, p. 4.

1. Séance du *Conseil communal* du 28 mai 1863. *Bulletin communal*, p. 386 et suiv.

2. *Gemeenteblad*, 31 juli 1899, II, 38.

3. *Ibid.* 26 maart 1906, I, 475.

« ces voies de communication ». Cette manière de voir est corroborée par un arrêt de la Cour de Cassation du 3 juin 1843 (1). En agissant de la sorte on garantira d'une manière définitive la conservation des monuments privés, en attendant qu'une loi intervienne pour régler la question comme cela s'est fait notamment en Angleterre et en France.

Adolphe DE CEULENEER.

***

Volx. — Nous transcrivons de la *Revue des Flandres*, avril 1906 (2) la nouvelle suivante :

Un fait récent appelle particulièrement l'attention sur la nécessité de faire l'éducation des municipalités. Le maire de Volx (Basses-Alpes) avait, dans sa commune, une chapelle romane dont l'histoire était mêlée intimement à l'histoire du village, et qui se trouvait être le plus ancien monument historique du département. Le monument par suite de circonstances trop longues à raconter ici, n'avait pas été *classé* par la direction des Beaux-Arts. Le maire de Volx, élu aux dernières élections avec un programme de gauche, décida de démolir cette chapelle romane et d'utiliser l'emplacement pour y construire une maison d'école. On lui a vainement fait remarquer l'intérêt historique et artistique de ce monument ; il est résolu à passer outre.

Le comité des Sites et des Monuments pittoresques du *Touring-Club* a fait des démarches pour essayer de sauver cette chapelle. Voici la lettre que le président de ce comité a reçue du maire de Volx :

Monsieur le Président,

En réponse à votre lettre du 11 courant, j'ai l'honneur de vous informer qu'en effet, on va construire une maison d'école de filles sur l'emplacement de la vieille chapelle. Les dispositions sont prises, afin de la faire s'effondrer avec quatre cartouches de dynamite.

La population ne s'est jamais aperçue que ce monument, remarquable il est vrai, par son ancienneté, mais repoussant par sa laideur, attire un seul touriste dans la commune.

La chapelle est, comme vous le dites, un patrimoine de nos ancêtres, mais elle nous rappelle des époques où nos pères ont dû subir le joug d'un clergé autoritaire et cruel. *Songez donc, il date, paraît-il, du XIIe siècle ; il a vécu de l'Inquisition, de la Saint-Barthélémy et des Dragonnades.*

Malgré cela, si le comité auquel vous appartenez, et dont vous êtes le président, désire en devenir acquéreur, je ne m'y opposerai pas, et je crois que le conseil serait de mon avis, car nous ne désirons rien *moins* (sic) que de procurer des ressources à notre malheureuse commune.

Si telle était votre intention, faites-nous une offre sérieuse et alors nous verrons ; mais faites vite, car la démolition est très prochaine.

Dans le cas contraire, bientôt nous aurons, au lieu d'une chapelle en ruine, une maison d'école superbe qui sera l'ornement de notre place publique.

Frédéric CHARPIN.

1. *Pasicrisie*, 1843, p 274 et par un jugement du tribunal de Gand du 13 avril 1860. (*Belg. jud.* XIII, p. 884.)

2. Lille : 39, rue de Turenne. Bruxelles : 254, rue Royale.

***

Bruxelles. — Les travaux de la sacristie de la collégiale des SS. Michel et Gudule et des annexes seront adjugés dans un avenir très prochain.

La sacristie dont on aperçoit la partie supérieure derrière l'affreuse muraille bariolée d'affiches voyantes, qui longe la façade de l'église du côté de la rue du Bois-Sauvage, sera rétablie dans son aspect primitif. On s'est aperçu, il y a quelque temps, que les anciennes fenêtres avaient été bouchées jadis au moyen de briques et de mortier et que ces matériaux masquaient des parties architecturales d'une beauté remarquable ; on se demande même comment pareil acte de vandalisme a pu être commis sans soulever les protestations énergiques de ceux qui ont le culte de nos monuments publics.

On suppose que l'ordre de boucher les fenêtres a été donné pour rendre la sacristie plus habitable en raison de la température glaciale qui devait y régner. Mais cette raison ne suffit pas à justifier la dégradation infligée à ce superbe édifice. C'est donc en démolissant cette cloison de briques à coups de marteaux que l'on a mis à jour les contours délicats des anciennes fenêtres ogivales. Celles ci étaient encore en parfait état ; les lignes architecturales avaient conservé toute leur forme et toute leur pureté.

On en conclut que cette opération déplorable a dû s'accomplir peu de temps après l'achèvement de la collégiale ; elle aurait donc été effectuée au XVIe siècle. La sacristie est, en effet, en pur style gothique tertiaire comme la chapelle du Saint-Sacrement du Miracle, dont elle était le prolongement et qui fut achevée en 1539.

***

Wenduyne. — Les travaux d'agrandissement et de restauration de l'église paroissiale viennent d'être mis en adjudication.

Cet édifice religieux, du plus pur gothique, est considéré comme l'église-type de la Flandre maritime.

Grâce aux recherches et aux travaux de l'architecte brugeois, M. Alph. De Pauw, le rétablissement de la belle église de Wenduyne sera d'ici peu un fait accompli.

Les plans d'agrandissement comportent un prolongement de 20 m. depuis la tour : les trois

nouvelles nefs auront : les deux latérales, 6m,50 ; la nef centrale, 6 m. Deux parties de transept de 6m,50 × 6 m. viendront s'appuyer à la tour ; la tourelle abritant l'escalier d'accès à la tour sera accotée au transept. D'autre part, le petit pignon de la sacristie sera flanqué de deux pignons de même importance.

La tour est surmontée d'une petite flèche de 5m,50 sans la croix qui servait de phare aux pêcheurs de Blankenberghe et de Heyst : mais lorsque les travées de l'église seront prolongées de 20 m., cette petite flèche qui, en maçonnerie ne dépasse que de 8 m. le faîtage des nefs, ne sera plus guère visible de la haure mer.

Aussi bien l'architecte a fait un projet de grande flèche (29 m. croix comprise), qui, tout en relevant l'édifice, répondrait aux désiderata de la population côtière.

Nouvelles.

DIJON. — Les archives paroissiales de l'église Saint-Michel nous ont déjà révélé l'auteur du *Jugement dernier* du grand portail (1).

Une nouvelle recherche dans les documents paroissiaux a fait apparaître le nom d'un autre imagier du XVIe siècle, qui, lui aussi, a travaillé pour Saint-Michel. Dans le transept méridional, on voit encore appliquée à la muraille une décoration composée de deux pilastres carrés d'un corinthien très libre, et évidés de manière à former des niches, quatre par chaque pilier, qui sous des dais François Ier, abritent des statuettes d'anges. Six sont anciennes, et bien que ne correspondant pas absolument aux énonciations du marché, elles doivent appartenir à l'ensemble primitif. Les deux du bas, deux Apôtres, sont modernes et médiocres. Il faut nettement critiquer une telle disposition architecturale ; évider des pilastres, affaiblir ainsi des supports qui par définition doivent être rigides et pleins, est une énormité ; mais on n'y regardait pas de si près au XVIe siècle. J'ai rencontré la même faute dans l'église ogivale Notre-Dame du Folgoat (Finistère), élevée par Anne de Bretagne.

Les deux piliers d'applique servent de départ à un arc représentant le ciel avec des figures d'anges. Dans le champ s'étageait en plusieurs registres un immense bas-relief commandé en 1530 avec son cadre monumental, à un imagier de Dijon, Jean Damotte dit Reynard. L'œuvre divisée en plusieurs étages, comprenait dans le bas les morts sortant de leurs tombeaux, les diables, l'enfer ; au-dessus, saint Michel pesant les âmes ; le Christ assis sur un arc en ciel, accompagné de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des douze Apôtres, des légions d'anges et d'élus ; enfin dans le cintre, on voyait le Saint-Esprit et Dieu le Père. C'était donc à tout prendre un Jugement dernier, mais conçu sous une autre forme que celui du portail, quelque chose comme la grande composition en mosaïque de la cathédrale de Torcello, dans la lagune Vénitienne La chapelle prit dès lors le nom de chapelle des Trépassés.

Mais la décoration fut entièrement modifiée en 1698 aux frais d'un président au Parlement de Bourgogne, François-Bernard Jacob, qui mort le 8 octobre 1704, en sa terre de Courgy, fut ramené à Dijon et inhumé à Saint-Michel. C'était, semble-t-il, un pieux paroissien de Saint-Michel, et à qui on doit savoir gré, non à coup sûr de la destruction de l'œuvre de Damotte, mais de la bonne intention d'embellir l'église où il avait fait des fondations importantes. Pourtant le président Jacob n'en est pas moins le héros d'une légende terrifiante et diabolique, venue par tradition jusqu'à nous, et qui a été recueillie dans les *Mémoires de la Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire*, t. VI, 1890, p. XIX. Quoi qu'il en soit, il fit remplir le champ d'un placage en pierre rougeâtre polie, qui existe encore, et remplacer le jugement dernier de Damotte, par un saint Michel terrassant les anges rebelles. L'œuvre du XVIIe siècle fut brisée pendant la Révolution si meurtrière à l'église dont elle extermina non seulement l'imagerie, mais encore les admirables vitraux du XVIe siècle.

En 1822, le curé Philippe Deschamps, qui a laissé à Saint-Michel une mémoire vénérée, fit placer sur le champ de pierre polie, un grand bas-relief en plâtre, l'*Adoration des Rois*, œuvre d'un artiste dijonnais, Jean-Baptiste Moreau, Dijon 1797-1855, le père de M. Mathurin Moreau, l'un des sculpteurs les plus distingués que l'école de Dijon ait donnés à l'art français au XIXe siècle. L'*Adoration des Rois* est une œuvre correcte, noble et froide dans le style du temps. Je ne sais si le groupe qui plane au-dessus dans un disque de nuée le Père entouré d'anges est du même artiste, je crois plutôt que c'est un reste très retouché de l'œuvre du président Jacob.

M. Metman, avocat, secrétaire de la Commission des Antiquités, fabricien de Saint-Michel, à qui revient l'honneur d'avoir fait connaître le nom de Jean Damotte, lui attribue le retable en pierre du musée, n° 1428 du catalogue ; il provient de l'ancienne église Saint-Pierre, démolie dès 1791, et présente six scènes de la vie du Christ, traitées en haut relief et encadrées dans des motifs d'architecture ornementale. Les armes sculptées sur la base sont celles d'une ancienne

1. *Revue l'Art chrétien*, année 1906, p. 211.

famille dijonnaise, les Le Marlet. Or, sur un des pieds droits évidés en niches, notons ce point, on trouve cette signature, J. D., qui doit être celle de Jean Damotte. Le retable, manifestement du style François Ier, est par conséquent à peu près contemporain de celui de Saint-Michel ; de plus les parties décoratives présentent dans les deux monuments des analogies assez frappantes. Il règne, d'ailleurs, une certaine lourdeur générale dans l'ensemble et je parle aussi bien du décor architectural que des figures un peu trapues et pesantes. Mais il y a ici un caractère de force que l'on ne peut méconnaître, et le retable de Saint-Pierre est bien représentatif des qualités et des défauts de la puissante école bourguignonne.

Ce petit monument, haut de 1m,30, large de 1m,98, appartenait au Bureau de Bienfaisance qui l'a cédé au musée en 1874. Peut-être aurait-il mieux valu le laisser tel que l'avaient fait les injures du temps et surtout celles des hommes. Mais on avait alors, on a même peut-être encore d'autres idées en province ; et quand je pense que pendant de longues années, j'ai vu au Louvre, la plaque de la procession des Panathénées, provenant du Parthénon, que nous sommes heureux de posséder comme la carte de visite de Phidias, déshonorée par d'affreuses têtes rapportées en plâtre, on se sent tout indulgence pour les erreurs de la province en retard.

Henri CHABEUF.

***

Termonde. — Récemment a eu lieu dans la belle église de l'abbaye bénédictine de Termonde, la bénédiction d'un nouveau chemin de croix. L'œuvre de M. A. De Beule, l'auteur des stations de Saint-Bavon et de Saint-Jacques à Gand, de l'église paroissiale de Ghistelles et de nombre d'églises catholiques de l'Angleterre, s'harmonise avec le style du temple même, qui est du XIIIe siècle. Les diverses stations sont conçues dans un style sévère qui involontairement reporte la pensée sur le chemin de croix de Sainte-Clotilde de Paris, ce chef-d'œuvre de Pradier.

Il est taillé en pierre blanche et rend les sombres épisodes de la voie sanglante avec un réalisme non dénué de style.

***

Tokio. — Nos lecteurs se rappellent les détails publiés sur le Japon au moment de la visite à Rome de Mgr O'Connell. Il a été parlé, à cette occasion, du don qu'un riche païen avait fait au Saint-Siège d'une grande étendue de terrain, à Tokio, pour la construction d'une église. Nous apprenons de bonne source, dit la *Croix*, qu'à côté de l'église, s'élèvera un grand collège, semblable aux grands collèges américains, pour l'enseignement supérieur. La direction en sera confiée aux Pères de la Compagnie de Jésus.

***

Rome. — Les fouilles dans les Catacombes qui ont été arrêtées au commencement de l'hiver, seront, selon le désir exprès du Pape, reprises cette saison dans la direction du Cimetière de Priscille ; c'est de ce côté que M. Marucchi espère retrouver l'endroit où baptisait le premier des Apôtres.

On exécutera en même temps des fouilles dans les catacombes juives retrouvées à la *Via portuensis*.

***

Mgr Wilpert a fait, en ces derniers temps, des études intéressantes sur les peintures de l'église souterraine de Saint-Clément.

Il a pu retrouver une scène du jugement de dimensions considérables. Elle date du pontificat de Léon IV (847-855). La représentation de l'enfer y est déjà très développée.

Parmi les peintures de la basilique que l'on met en rapport avec saints Cyrille et Méthode, certaines n'ont rien à voir avec ces deux apôtres. D'autres s'y rapportent en effet et, parmi elles, il faut signaler une peinture qui appartient à la décoration primitive du tombeau de saint Cyrille. Le saint s'y trouve représenté devant le Souverain Juge, auquel le recommandent le pape saint Clément et saint André. Son frère Méthode, qui d'ailleurs lui a survécu, offre le Saint Sacrifice pour le repos de son âme (1).

***

NN. SS. Wilpert et de Waal ont fait enlever le badigeon qui recouvrait partiellement les fresques du XIe siècle qui existent dans une chapelle d'un couvent de Dames derrière l'abside de Santa Pudenziana. Elles portent des inscriptions métriques et représentent la prédication de saint Paul, le baptême des deux fils de Pudens, les sœurs Pudenziana et Praxède ; et, aux voûtes les bustes de sainte Cécile et d'autres saintes.

***

Vicence. — Les journaux italiens enregistrent toujours avec regret l'exode des œuvres d'art qui composent depuis des siècles le plus précieux trésor de l'Italie. Ainsi, dans son numéro du 11 février, l'*Illustrazione* déplore la perte d'un précieux tableau attribué au Giorgione, et qui, de la galerie du palais Lorchi, à Vicence, a passé dans celle de M. Gardner, à Boston (États-Unis).

1. D'après *Kölnischen Volks Zg*, 15 juin 1906.

Il s'agit d'un *Christ portant sa croix*, en buste ; la figure fine et d'une douceur plus calme encore qu'attristée est fort belle et d'une expression saisissante ; nous avons là sans doute un portrait. Néanmoins, le naturalisme italien hésitait toujours devant une représentation trop réelle de la personne du Christ ; s'il y a ici une part incontestable et grande de vérité individuelle, il y en a une aussi d'idéalisme. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est fort belle et digne du grand nom sous lequel elle est mise.

Mais les critiques italiens hésitent à reconnaître ici un original ; le faire très égal et minutieux, bien que d'une habileté consommée, leur paraît indiquer plutôt une magnifique copie ancienne quelque original célèbre et perdu.

***

Florence. — M. Corrado Ricci, directeur de la galerie royale des Offices, à Florence, vient d'acquérir de l'antiquaire Luigi Grassi, pour le prix de 7,000 lires, deux œuvres importantes de Melozzo da Forli, 1448 1494, un maître rarissime dont la sacristie de Saint-Pierre de Rome montre de si admirables anges musiciens, provenant de l'église des Saints-Apôtres. Il s'agit d'un panneau peint sur les deux faces ; l'une présente l'ange de l'*Annonciation*, debout, dans un mouvement rapide de translation ; cette figure est fort belle et digne par le dessin, l'expression, la vérité et la beauté des draperies, des anges des Saints-Apôtres. L'œuvre est demeurée inachevée dans la plus grande partie de la robe aux beaux plis ; mais la préparation des dessous, avec l'indication très nette des détails, est peut-être plus intéressante pour les amateurs raffinés, que ne le serait la peinture terminée.

Le saint Benoît n'est qu'un tronçon, il manque à la figure, avec la tête, le torse presque entier et les pieds, de plus les côtés sont légèrement rognés ; ce n'est donc qu'un débris ainsi que tant de statues antiques, mais de tout premier ordre. La robe blanche et le manteau d'un rouge vineux, sont d'une draperie aussi simple que noble, et la figure entière devait être d'une majesté incomparable.

Ce Melozzo da Forli doit compter parmi les plus grands artistes de l'époque intermédiaire entre les premiers quatrocentistes et l'avènement de Raphaël. La pinacothèque du Vatican, le musée le plus mal disposé qui soit en Europe, — mais les choses vont changer, — possède de Melozzo une très belle fresque transportée de l'ancienne bibliothèque du Vatican. Elle représente dans un riche décor d'architecture, Sixte IV, François d'Albescola de la Rovère, pape de 1471 à 1484 — celui à qui Pollajuolo a fait un si beau tombeau de bronze à Saint-Pierre — assis entre ses neveux, les cardinaux Julien de la Rovère, le futur Jules II, et Raphael Riario, tous deux debout, tandis que Platina, à genoux, présente au pontife l'inventaire de la Bibliothèque vaticane, créée sous son règne. C'est un très beau morceau et qui mériterait d'être mieux placé.

Le musée Campana, dont M. Salomon Reinach a raconté l'histoire dans la *Revue archéologique*, mais en le surfaisant un peu beaucoup, selon moi, montrait dans la section de peinture une série de portraits de poètes et autres personnages historiques anciens et modernes attribués à Melozzo. C'était trop dire, et prudemment, l'auteur du catalogue de la peinture italienne au Louvre, édition de 1878, M. le vicomte de Tauzia, les met parmi les anonymes ; ce sont d'ailleurs, des œuvres très honorables qui portent les numéros 501 à 513. On y remarque le caractère individuel des têtes ; nous avons là, évidemment, des portraits de contemporains auxquels on a mis des noms pour la plupart antiques, comme Solon, Platon, Aristote, Virgile, Sénèque ; mais il y a aussi des modernes comme le cardinal Bessarion.

En somme, le grand peintre que fut Melozzo da Forli manque au Louvre qui, en revanche, possède dix-huit tableaux du Guide !

(Journal des Arts.) ANDRÉ ARNOULT.

***

Cologne. — M. le Chanoine Schnütgen a fait don à la ville de sa fameuse collection d'antiquités, en y mettant les conditions suivantes, que les édiles se sont empressés d'accepter.

La ville de Cologne s'engage 1° à construire à ses frais et en déans les trois ans, une annexe au Musée des métiers d'art qui portera le nom du donateur ; les nouveaux locaux seront suffisamment spacieux et comprendront en outre une salle pour bibliothèque.

2° A nommer un conservateur très entendu dans le domaine de l'art chrétien, catholique et de préférence prêtre lequel aura en première ligne à faciliter l'étude des clercs, des étudiants en théologie et des artistes.

Un véritable trésor d'art, — comprenant notamment de rares spécimens de la plastique rhénane médiévale, — sera mis ainsi à la disposition du public éclairé et des amateurs. Le conseil communal qui ne recule pas devant une dépense de 150000 à 200000 marks pour la construction des nouveaux bâtiments, mérite aussi tous les éloges.

***

Des travaux de réfection sont devenus nécessaires à la façade Ouest de la cathédrale ainsi qu'à la tour du Nord de la façade principale. La maçonnerie se désagrège ; elle paraît avoir été exécutée en calcaire français. Grand nombre de pierres se réduisent en poussière. On se propose de les remplacer par des matériaux du pays plus résistants.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

5me livr. — Septembre 1906.

La Vierge qui baise la main de l'Enfant.

PARMI les monuments insignes de la peinture française archaïque, sont les fresques de la chapelle Sainte-Catherine, dans l'église Notre-Dame, à Montmorillon, département de la Vienne. Un relevé, exécuté pour le service des Monuments historiques et conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts de Paris, a été publié en chromolithographie dans le recueil de Gélis-Didot et Laffilée, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, planche 16 (1) ; le détail de la Vierge baisant la main de l'Enfant, sur lequel je voudrais présenter quelques observations, est reproduit, d'après Gélis-Didot et Laffilée, dans la *Peinture française* de Paul Mantz, *fig. 36 ;* la photographie ci-contre *(fig. 1)* a été faite d'après l'aquarelle de l'École des Beaux-Arts.

1. Le relevé est de Laffilée. Il a figuré à l'Exposition des primitifs français (*Catalogue*, n° 423).

On s'accorde à dater du XIIIe siècle les fresques de Montmorillon. Dans le geste de la Vierge qui baise la main de l'Enfant, on se plaît à constater cette détente qui se produisit dans l'art chrétien, quand nos maîtres du XIIIe siècle secouèrent, les premiers, la raideur hiératique de l'époque romane et que l'Art sortit des cloîtres. « Si les peintures de Saint-Savin, écrivent Gélis-Didot et Laffilée, se ressentent encore de l'influence byzantine, celles de Montmorillon commencent à s'en affranchir ; dans le geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant, on reconnaît une recherche de l'expression encore rare à cette époque. » « Nous avons là, dit Paul Mantz, un geste nouveau, un geste maternel et tendre, que le XIIe siècle n'aurait pas trouvé. » Le promoteur de l'exposition des « primitifs » français est plus catégorique encore :

« Dès avant Cimabué, dont les Vierges exclusivement orientales, figées et sans grâce, n'ont d'étonnant que leur conserva-

tion, les vieux Français cherchent l'expression de nature, la vérité. Je sais à Montmorillon, dans la Vienne, une peinture murale, antérieure à Cimabué, qui nous montre, elle aussi, une Vierge assise, tenant l'Enfant. A vrai dire, le corps est immense pour la tête, mais cette erreur reconnue, quelle distance d'avec le célèbre Italien ! Au lieu de ces attitudes mornes, rigides, sans âme, le vieux Français a voulu exprimer la vie ; il a réellement trouvé la note sublime dans un geste, un simple mouvement d'un naturalisme exquis. La Vierge penche la tête, et baise la main de son enfant. Celui qui

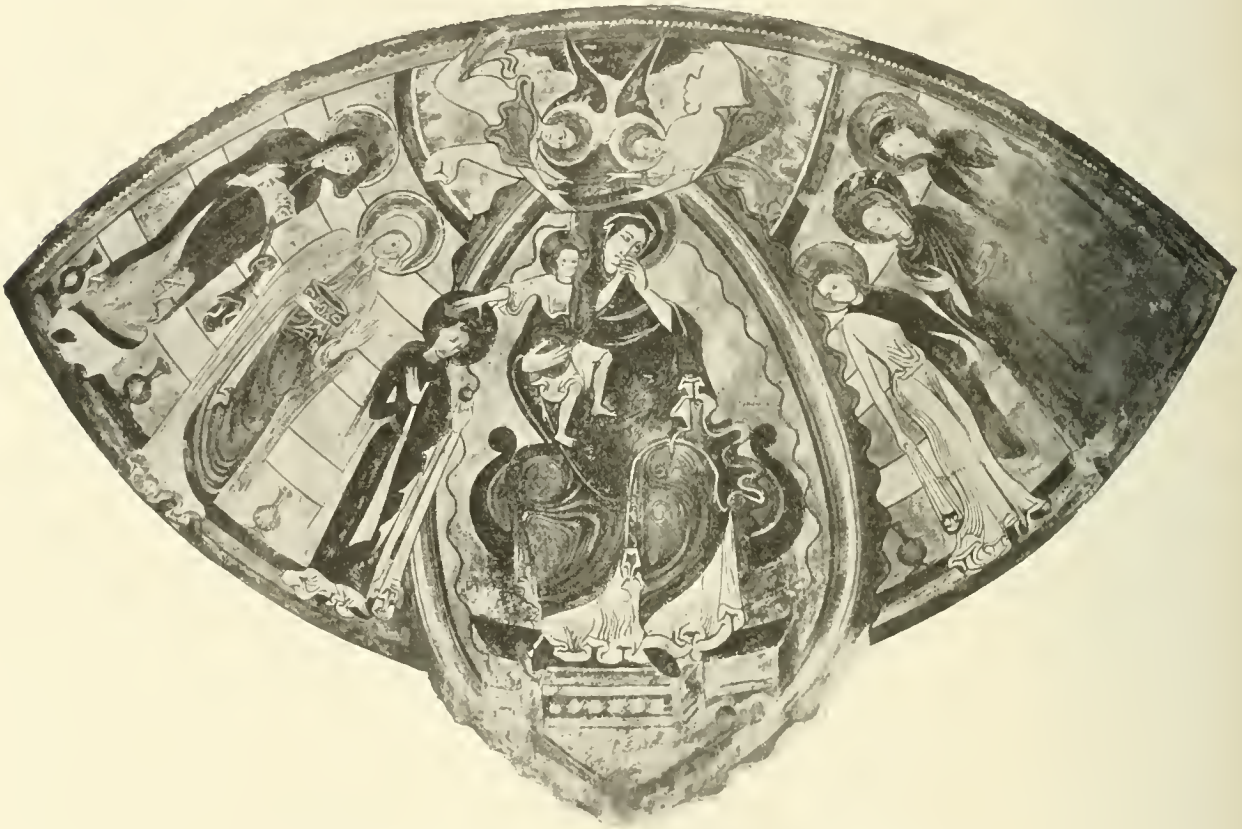


Fig. 1. — Fresque du XIIIe siècle dans l'église Notre-Dame à Montmorillon.

a compris et rendu cette intention n'était pas un moine, mais un père, et les caresses des mamans n'avaient pas de secrets pour lui [1]. »

Je laisse de côté cette appréciation injuste, et vraiment blasphématoire, des Madones dites de Cimabué, qui sont de Duccio [2]. Je ne m'attacherai qu'à deux points : le geste de la Vierge de Montmorillon est-il un *unicum* dans l'iconographie chrétienne ? Que signifie-t-il au juste ?

* * *

Je ne sache pas qu'on ait signalé, dans l'art du moyen âge occidental, d'autres exemples de la Vierge baisant la main de l'Enfant que celui de Montmorillon ; mais les recherches dans le domaine oriental de l'art chrétien en ont fait connaître un *(fig. 2)*.

1. Henri Bouchot, *Les primitifs français*, p. 41.

2. Cf. Perdrizet, *La peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle* (Nancy, 1905), pp. 14-20.

C'est une vieille icone du couvent de Vatopède, qui a été publiée naguère par M. Kondakoff dans ses *Monuments de l'art chrétien à l'Athos* (1). Il en existe une copie à Rostov, au couvent de Saint-Jacques, près du tombeau de Saint-Dimitri. L'icone de Vatopède daterait de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe; comme elle passe

Fig. 2. — La Vierge de Consolation, icone du couvent de Vatopède.

pour miraculeuse, le pinceau des restaurateurs n'a pas osé la toucher. On l'appelle la *Vierge de consolation* (Παναγία τῆς παραμυθίας). Pour ceux qui sont sensibles à la beauté

1. *Pamiatnicki khristianskavo iskoustva na Afonie* (publication de l'Académie royale des Sciences, Saint-Pétersbourg, 1902), p. 174, pl. XX. M. Kondakoff dit à tort que cette image est une fresque. Cf. Millet-Pargoire-Petit, *Recueil des inscript. chrét. du M. Athos*, n° 94 L'icone miraculeuse est conservée dans une chapelle (παρεκκλήσιον) luxueuse, qui date de 1678 (*Recueil*, n° 91). M. Millet m'informe qu'il en est question dans Barskij, le pèlerin russe qui visita l'Athos en 1744 (*Stranstvovanija*, t. III, p. 207), et dans la traduction russe de l'Ἀνωτέρα Ἐπισκίασις (*Vysnij Pokrov nad Afonom*, Moscou, 1892, p. 65, avec une mauvaise gravure).

singulière des Madones byzantines, celle-ci aura, sans doute, quelque chose de saisissant, tant est intense et profond le long regard dont elle nous enveloppe. Ses yeux — de grands yeux d'Orient, des yeux de gazelle (1) — font songer aux Vierges siennoises archaïques, à celle de Guido (2), par exemple, ou à cette *Madonna degli occhi grossi* (3) qui précéda, sur l'autel du Dôme, le retable de Duccio.

Fig. 3. — La Descente de croix, relief du Bourget.

Comment expliquer cette rencontre iconographique entre la Vierge de Vatopède et la Vierge de Montmorillon ? J'aurais de la peine, pour ma part, à y voir une coïncidence fortuite ; je crois que les humbles fresquistes de Montmorillon n'ont rien inventé, que le geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant, loin d'être la preuve qu'ils tâchaient de se dégager de l'art hiératique, est au contraire un indice d'influence byzantine. Au XIIIe siècle, après la quatrième croisade, une foule de monuments portatifs d'art byzantin — tableaux en mosaïque, livres à miniatures, étoffes historiées, ivoires, stéatites, émaux, orfèvreries — avaient été dispersés à travers l'Europe occidentale. C'est au XIIe siècle que paraît se constituer le type définitif de la Παναγία, avec ses grands yeux sous des sourcils fortement marqués, son nez droit, sa bouche petite, son visage ovale, avec son expression où le tact exquis de l'hellénisme a uni ce qu'il y a de plus touchant et de plus auguste dans la Virginité et la Maternité.

***

Je passe à l'autre point où je ne puis souscrire aux opinions émises par M. Bouchot. Que signifie ce geste de la Vierge baisant la main de l'Enfant ? je veux dire, que signifiait-il pour le peintre qui l'a figuré, pour les fidèles qui ont offert la fresque, pour le clergé qui en a surveillé et dirigé l'exécution ? Le peintre a-t-il voulu simplement, observateur attendri de la nature, représenter les caresses des mères ? J'ai peine à le croire. L'art religieux au XIIIe siècle était trop mystique encore pour que la Madone *en gloire* pût être peinte dans un esprit réaliste. Ce baiser que la Vierge-Mère pose sur la main de l'Enfant signifiait autre chose, pour les chrétiens de ce temps-là, qu'un gracieux transport d'amour maternel. N'en doutons pas, il avait un sens caché. M. Bayet dit excellemment de la Vierge dans la peinture athonite : « Quelquefois, elle soutient l'Enfant de ses bras, elle se penche vers lui avec une grâce ineffable, tandis qu'à la limpidité de son regard se mêle déjà une certaine mélancolie

1. On se rappelle la veuve de Joppé, qui s'appelait *Gazelle*, en araméen *Tabitha*, en grec Δορκάς. (*Actes*, IX, 36.)

2. Crowe and Cavalcaselle, *History of painting in Italy*, éd. Douglas, t. I, p. 262 ; Lombardi, phot. 768.

3. Chronique siennoise citée par Milanesi, *Documenti per l'istoria dell'arte senese*, I, p. 169.

et comme le pressentiment des épreuves futures (1). » Qui ne devine ce que pressent la Mère de Dieu en embrassant la main de son Fils ? A l'endroit même où elle pose les

Fig. 4. — Pietà de C. Tura, au musée Correr. (Phot. Alinari.)

lèvres passera le clou de la crucifixion. Clerc ou artiste, poète en tout cas, celui qui inventa de faire baiser par Marie la main de l'Enfant a voulu *préfigurer* les baisers tragiques dont la Vierge couvrit, à la Des-

1. *L'art byzantin*, p. 252.

cente de croix, la main pendante du Crucifié : *Tunc*, dit S. Bonaventure [1] dans sa description de la Descente de croix, *pendentem manum dexteram Domina suscipit reverenter et ponit ad vultum suum, intuetur, et osculatur cum lacrimis validis et suspiriis dolorosis.* L'art occidental, depuis le XIIIe siècle [2], a représenté plus d'une fois cet épisode, pathétique entre tous, de la tragédie du Calvaire. Dans les *Pietà* de la fin du XVe et du XVIe siècle, la Vierge porte souvent à ses lèvres la main de son Fils [1].

***

Disons pour finir, d'après M. Kondakoff, la légende que les moines de Vatopède racontent de cette belle icone de la *Vierge consolatrice*. L'auteur auquel nous l'empruntons ne sera pas soupçonné d'hostilité contre les orthodoxes.

Fig 5. — Mise au tombeau, tableau français du début du XVIe siècle, à Marly.

En l'an 807, des brigands arrivèrent à la porte du couvent et demandèrent qu'on leur ouvrît. Aussitôt une voix retentit à l'intérieur, ordonnant à l'higoumène de n'en rien faire, mais de monter aux murailles, pour repousser l'ennemi ; c'était la Vierge de l'icone, qui venait de parler. Alors l'Enfant aurait fermé la bouche de sa Mère et se serait écrié : « Non, ma Mère, ne dis pas cela ! Laisse-les entrer, je les exterminerai une fois dedans. » Mais la Vierge retint de toutes ses forces la main vengeresse de son Fils, et détournant la tête à droite, elle cria encore par deux fois : « Qu'on n'ouvre pas aujourd'hui la porte du monastère ! »

Voilà ce que le geste de la Vierge athonite, si simple et si tendre dans son sens naturel, si pathétique dans son sens figuré, est devenu pour ces rhasophores : un geste brutal de petit bourreau.

Paul Perdrizet.

Nancy, 7 février 1906.

1. *Meditationes vitae Christi*, ch. 81, dans *S. Bonaventuri opera omnia*, éd. Peltier, Paris, 1868, t. XII, p. 609.

2. Relief du Bourget en Savoie, XIIIe siècle (*fig. 3*, d'après Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, 2e éd., fig 90). Imitation italienne de ce thème : la lunette du dôme de Lucques, par N. Pisano (Venturi, *La Madone dans l'art italien*, p. 349). D'une date moins ancienne (1435), la mise au tombeau de Francke à Hambourg (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1904, I, p. 322.)

1. Par ex. la Pietà de C. Tura au musée Correr (*fig. 4*) reproduite dans Lafenestre-Richtenberger, *Venise*, p. 258, ou le tableau de l'église de Marly-le-Roi (école française, commencement du XVIe siècle ; *fig. 5*.)

— D'autres fois, c'est la Madeleine ou l'une des Maries qui baise la main du Christ.

Galerie des peintres chrétiens.

LES procédés actuels de reproductions photographiques en couleur nous permettent d'offrir à nos lecteurs des copies relativement fidèles des chefs-d'œuvre des maîtres de la peinture chrétienne. Nous nous proposons de donner dans chaque livraison l'un ou l'autre des joyaux des musées d'art ancien, avec quelques renseignements sur l'œuvre et l'artiste.

L'apparition de la Sainte Vierge à saint Bernard, d'après le tableau de Filippino Lippi.

I. — FILIPPINO LIPPI.

ON connaît l'histoire peu édifiante de Filippo Lippi, cet artiste licencieux qui détourna du cloître une novice, la belle Lucrèce Buti, qui dédaigna de profiter des dispenses du Saint-Père pour régulariser son union, et qui mourut à vingt-cinq ans, empoisonné par la famille de sa victime. De cette triste liaison naquit Filippino, qui signait *Filipinus de Florentia*, élève de Botticelli. Né vers 1459, il mourut en 1505.

Il débuta dans l'achèvement des pein-

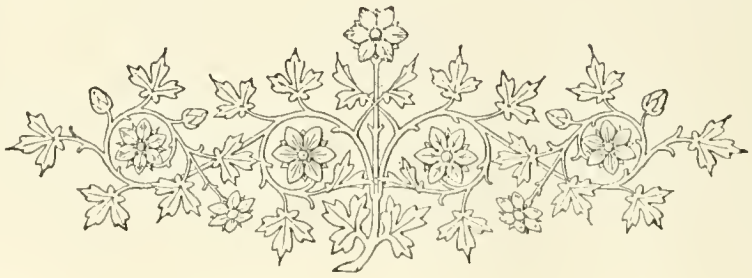
tures de la chapelle des Brancacci, au monastère *del Carmine* de Florence. Il fit ensuite en 1480 à la détrempe pour la chapelle de François del Pugliese, son ami intime, à Comparo hors les murs, le célèbre tableau dont nous reproduisons l'ensemble en gravure, la partie principale en chromolithographie. Cette peinture représente, selon l'expression de Vasari, « un saint Bernard auquel apparaît Notre-Dame escortée de plusieurs anges, pendant qu'il est dans un bocage ». Ce tableau fut plus tard transporté à Florence. On le voit aujourd'hui à l'église de la *Badia*.

Il ne s'agit pas ici du grand réformateur cistercien, mais de saint Bernard Ptoloméi, né à Sienne en 1272, mort en 1348. Comme Bernard avait entrepris d'écrire la vie de Jésus, Marie lui apparut et vint lui dicter son texte. Au milieu d'un paysage sauvage, près d'un rocher où sont entassés ses livres, le moine, en robe blanche des bénédictins, est assis devant un pupitre rustique formé d'une souche recoupée ; légèrement soulevé devant Marie, la tête penchée dans une admirable expression de soumission attendrie, le scribe tient sa plume levée, prête à suivre la dictée. Marie est debout, gracieuse, émue et recueillie, la main à la poitrine, l'autre touchant la page du livre. Elle est entourée d'anges, sous la figure d'adolescents ; leur maintien, leurs mains jointes, leurs cous tendus, leurs yeux fixes, indiquent un intense intérêt. Cette scène est d'une puissance d'expression remarquable.

Dans le fond du tableau complet, l'on voit un groupe de moines devant leur monastère, et des figures de démons furieux.

Pris dans son ensemble, ce tableau manque d'équilibre dans le coloris, qui est tout brillant d'un côté, tout terne de l'autre ; mais notre planche ne donne que la partie vigoureusement colorée, et elle est chatoyante. Après un siècle, on y retrouve encore quelque chose de la pieuse douceur et de la foi vive de Fra Angelico

L. C.



Fragment de l'Apparition de la Vierge à saint Bernard

FILIPPINO LIPPI — PARTIE DE TABLEAU, ÉGLISE DE LA BADIA, FLORENCE

Un Primitif, la Circoncision.

LA *Revue de l'Art chrétien* a bien voulu accorder le secours de sa publicité (1) à une question posée par la Commission départementale des antiquités de la Côte d'Or. Il s'agit d'un tableau flamand du XVe siècle, la *Circoncision*, dont une reproduction de seconde main venait d'être trouvée dans les cartons. D'après l'image donnée par la *Revue* et que nous croyons devoir replacer ici, les lecteurs peuvent sans peine se faire une idée de la beauté de la composition, de l'heureux groupement des figures, enfin de la vérité empreinte dans les types tant des personnes prenant part à la scène, que des donateurs agenouillés. Or le premier coup d'œil jeté sur l'image présentée révélait des ressemblances très apparentes avec l'*Adoration des Bergers*, précieux panneau du musée de Dijon, longtemps attribué, et sans l'ombre de probabilité, à Memling. Mais il y a un demi-siècle, on ne connaissait en province, si cela peut s'appeler connaître, que les Van Eyck et Memling, si bien que tout panneau de l'époque était invariablement étiqueté sous l'un ou l'autre de ces noms. Ce sera sans doute une des plus précieuses conquêtes de la critique d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle, d'avoir mis tant de peintres du Nord dans la pleine lumière à laquelle ils ont droit. L'œuvre, il est vrai, n'est pas achevée et ne le sera sans doute jamais, du moins est-elle bien commencée, et selon la meilleure méthode historique.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1906, p. 49 et la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, n° du 25 novembre 1905, p. 308.

Il fut un temps, celui de ma jeunesse, à la vérité je parle de longtemps, où l'on faisait peu de cas à Dijon du panneau reconnu aujourd'hui pour un des joyaux du musée, et un journaliste en réputation alors, Félix Mornand, écrivant pour un

La Circoncision, d'après une peinture flamande, XVe siècle.

grand journal illustré, le déclarait « à mourir de rire ». D'ailleurs il donnait la mesure de son diagnostic archéologique, en reprochant leur polychromie aux tombeaux des ducs de Bourgogne qui lui paraissaient en tout du plus mauvais goût. Enfin je trouve encore cette perle dans cet article oublié et

cent fois digne de l'être, mais que me rend présent un caprice de mémoire. Dans la façade de Saint-Michel, l'auteur voit une base byzantine, surmontée de deux tours romanes couronnées de coupoles Renaissance! Or, l'étage inférieur de Saint-Michel est de la toute première Renaissance encore à demi gothique, les tours sont de la seconde et les coupoles du XVIIe siècle. Et voilà comme, il y a cinquante ans, nous instruisaient les classes dirigeantes.

Aujourd'hui le panneau de l'*Adoration* attribué, selon toute vraisemblance, à ce peintre encore mystérieux que faute de mieux, on a nommé le Maître de Flémalle, est mis à son rang, c'est-à-dire au tout premier, et dans son bel ouvrage *Les chefs d'œuvre des musées de France* (1), M. Louis Gonse l'a reproduit en une belle planche hors texte. Et quand, en septembre 1903, souvenir à jamais précieux, j'eus l'honneur d'accompagner dans sa visite au musée la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, conduite par le vénéré M. Jules Helbig, le panneau, si longtemps dédaigné, attira l'attention des doctes visiteurs. M. Jules Helbig lui devait consacrer l'année suivante dans la *Revue*, une de ces études magistrales que l'on peut dire définitives.

Les ressemblances soupçonnées entre l'*Adoration des Bergers* et la *Circoncision*, ne sont pas une illusion. Grâce à la publicité qu'a reçue la question posée par la Commission des Antiquités, l'original a été promptement retrouvé ; il appartient à un amateur parisien de qui j'ai reçu les meilleurs renseignements descriptifs. Et je noterai que, ayant vu l'*Adoration des Bergers* à l'exposition des Primitifs en 1905, M. P. a été frappé des analogies existant entre les deux peintures. C'est là une constatation de grand intérêt ; mais pour nous autres Dijonnais, la *Circoncision* a encore ce prix que l'église où se passe la scène est incontestablement Notre-Dame de Dijon, ainsi que je l'ai indiqué dans le questionnaire précédemment posé. Sur ce point les archéologues dijonnais n'ont aucun doute, et ceux qui ne connaissent pas le chef-d'œuvre de l'école bourguignonne au XIIIe siècle, pourront recourir au *Dictionnaire de l'architecture française* de Viollet-le-Duc, t. IV, où, de la p. 131 à la p. 147, l'auteur nous donne une véritable description anatomique de Notre-Dame, avec des figures telles qu'il les savait dessiner. Je signale surtout les bois 76 et 77 qui donnent la structure du sanctuaire et celle de la nef dans des proportions aussi exactes que des relevés géométriques. A noter toutefois une erreur : dans la partie pentagonale du triforium, Viollet-le-Duc indique des oculus circulaires ; ils existent bien, mais n'appartiennent pas au XIIIe siècle qui n'ajourait pas volontiers les murailles en carrière des arcatures. Ces oculus, en effet, datent seulement de Louis XIII, on a le document d'archives qui en fait foi. L'erreur de Viollet-le-Duc est d'autant plus surprenante qu'il composa son quatrième volume plusieurs années avant la restauration générale de l'édifice ; or, les baies circulaires étaient encore cerclées d'un boudin dont le tracé singulièrement mou était tout à fait étranger à l'art médiéval. Décidément si Viollet-le-Duc voyait bien il voyait trop vite. L'auteur de la *Circoncision* n'a donc pas reproduit des ouvertures qui n'existaient pas de son temps. Il n'a pas ouvert non plus la voûte de la croisée de manière à laisser voir la lanterne actuelle. Et en effet, bien que le XIIIe siècle eût élevé celle-ci jusqu'à la naissance de la voûte supérieure, il n'alla pas plus loin. On tendit une voûte au-dessous de la cage qui,

1. 1re partie : *La Peinture.*

devenue invisible, reçut les charpentes enchevêtrées du beffroi. C'est seulement au cours de la restauration, terminée en 1873, qu'a été réalisé le bel effet monumental projeté par l'architecte contemporain de saint Louis. Cette haute lanterne creuse et claire est une conception de premier ordre, mais dont l'honneur revient tout entier à l'ancien maître de l'œuvre. La part du XIXe siècle, c'est-à-dire le couronnement extérieur, ne mérite pas les mêmes éloges, et il s'en faut de plus que d'un peu. Il est à regretter que l'on n'ait pas suivi le projet de Lassus qui conservait, en les épurant, les formes et les profils donnés à la tour centrale au XIVe siècle.

Si l'auteur de la *Circoncision* a manifestement reproduit l'intérieur de Notre-Dame, il a cependant fait œuvre de peintre plutôt que d'architecte et pris quelques libertés avec l'original. Ainsi, dans la partie à pans du sanctuaire, le triforium ne se compose que de deux arcs, et le peintre en a mis trois. De plus, un passage, dit bourguignon, circule au niveau de la naissance des grandes voûtes, mais devient extérieur dans le chevet [1], et le peintre l'a continué à l'intérieur. L'architecture est entièrement traitée en grisaille, sans aucun rehaut d'or ou de couleurs. Or, sans être polychromée dans toutes ses parties extérieures ou intérieures, Notre-Dame présente d'abondantes touches colorées. Je laisse de côté le portail qui, sous le porche, était un tableau complet de sculpture peinte. Mais à l'intérieur, seules sont peintes les clés de voûte avec l'amorce des nervures qui s'y réunissent, et au triforium, les têtes qui saillissent au départ des arcatures ; ce que l'on voit dans la chapelle du Calvaire est un accident isolé, quant aux absidioles qui sont du haut en bas polychromées, le travail, assez bien compris, d'ailleurs, dans le style du XIIIe siècle, est tout moderne.

On peut conclure de l'absence complète de peinture architecturale dans la *Circoncision*, que vers 1460, date probable du tableau, aucune touche d'or ou de couleur n'avait atteint la pierre blanche du XIIIe siècle. Ce serait donc plus tard que certaines parties auraient été effleurées par le pinceau de l'enlumineur. Or, au portail, l'inscription en lettres dorées qui, sur un beau fond de pourpre sertit le demi-cercle de la voussure centrale, est manifestement de la fin du XVe siècle. A-t-on alors rafraîchi une polychromie ancienne ? C'est possible et même certaines observations rendent le fait assez vraisemblable. Sous les règnes de Louis XI et de Charles VIII, le sentiment polychrome si intense au moyen âge s'exalte encore au moment de s'éteindre, et partout on renouvelle les peintures des églises ; ainsi vers 1470 le cardinal Jean Rolin, évêque d'Autun, fait peindre ou repeindre à ses frais, l'imagerie extérieure de la collégiale Notre-Dame de Beaune, dont il est chanoine ; la façade de Notre-Dame de Paris resplendit du haut en bas d'ors et de couleurs, neufs ou renouvelés. Rien donc de plus vraisemblable que d'attribuer au même temps, les appels de couleur si discrètement jetés là où il faut à l'intérieur de Notre-Dame de Dijon. C'était un écho répété par la pierre des vibrations éclatantes de ces verrières, dont le peintre nous donne un exemple dans une fenêtre haute du transept Sud, où l'on distingue nettement une figure debout. C'est la formule ordinaire, et la cathédrale de Chartres est remplie de ces vitraux à personnages.

Le panneau de la *Circoncision* a $0^m,87$ sur $0^m,52$; c'est exactement en hauteur la

1. V. Viollet-le-Duc, IV, fig. 76, 77.

mesure de l'*Adoration des Bergers*, mais celle-ci a en largeur 0m,70. On n'oserait, bien entendu, aller jusqu'à dire que ces deux panneaux étaient primitivement conjugués; toutefois il se pourrait que la *Circoncision* eût été rognée sur un côté. D'après les descriptions minutieuses qui m'ont été données — les circonstances ne m'ont pas encore permis de voir l'original — le cadre n'est pas ancien, mais le panneau ne présente aucune trace de ferrure ou de gonds indiquant une œuvre détachée d'un ensemble, diptyque, triptyque ou polyptyque. D'ailleurs, le revers ne porte pas de peinture, ce qui est concluant ; il ne s'agit donc pas d'un volet fait pour être fermé en présentant des peintures sur les deux faces. A la vérité, on peut se demander si nous n'avons pas ici la partie centrale et fixe d'un triptyque ; mais je ne le crois pas. Le sujet principal d'un ensemble est toujours composé selon un rythme très reconnaissable qui n'apparaît pas dans la *Circoncision*.

Au revers deux cachets en cire d'anciens possesseurs montrent des armoiries devenues illisibles ; on y voit aussi collé un imprimé portant que le tableau représente le baptême de l'un des fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal. Ils en eurent trois : Antoine et Josse, morts au berceau, enfin Charles, le futur Téméraire, né le 10 novembre 1433, au palais de Dijon, comme ses aînés, et baptisé dans la Sainte Chapelle ducale, aujourd'hui détruite de fond en comble. Mais ce n'est pas celle-ci qui sert de cadre à la scène ; d'ailleurs, en ce temps-là elle était en pleine restauration et pour longtemps encombrée d'échafaudages et de charpentes.

Au surplus, peu importe ce dernier détail; il ne s'agit pas en effet d'un baptême princier, mais de la *Circoncision*, et aucun doute n'est possible sur ce point. Les acteurs de la scène sont bien la *Vierge*, saint Joseph et le grand-prêtre dont le geste est parfaitement caractérisé. Dans les deux spectateurs du fond, je verrais volontiers des bergers venus de Bethléem, et l'analogie avec les figures analogues que l'on voit au même plan dans l'*Adoration* saute vraiment aux yeux. Quant à la femme debout, on la retrouve avec les mêmes attitude et costume dans l'*Adoration* ; c'est Salomé ou Zabeth, les deux matrones qui, selon les Évangiles apocryphes [1], auraient assisté la Vierge dans l'étable de Bethléem. Elle montre sa main, séchée parce qu'elle avait douté, et guérie à la suite d'un acte de repentir et de foi.

Quant à l'homme et à la femme agenouillés, ce sont des donateurs et en dehors de l'action. Puis il est impossible de reconnaître ici Philippe le Bon et sa troisième femme Isabelle de Portugal. Rien en effet, dans les traits du mari, ne rappelle le Philippe le Bon que nous connaissons fort bien à différents âges d'après le retable de Beaune, le dessin du recueil d'Arras, enfin le portrait attribué à Roger van der Weyden au musée d'Anvers. Pour ce qui est d'Isabelle de Portugal, le portrait qu'en avait envoyé de Lisbonne Jean van Eyck au duc, est perdu, mais le retable de Beaune nous a conservé l'image de la princesse qui, Lancastre par sa mère, était une beauté blonde. Enfin, le costume relativement simple de l'homme, l'absence du collier de la Toison d'Or et d'armoiries, semblent indiquer non des princes ou tout au moins de grands seigneurs, mais de riches paroissiens de Notre-Dame, peut-être de gros marchands. Seulement l'identification paraît plus que difficile.

1. Jusqu'au XVIe siècle l'iconographie chrétienne a beaucoup puisé dans les Évangiles apocryphes, mais pour des détails secondaires.

Je note que dans l'église Notre-Dame, au collatéral du côté de l'évangile, existent encore les lambeaux mutilés d'une peinture murale, grisaille rehaussée, des plus remarquables, donnant en deux sujets conjugués, la *Circoncision* et le *Baptême*. Dans la première, l'acte se passe sur la table qui en est l'accessoire obligé ; dans le second on voit la vasque baptismale.

Aucun pas décisif n'a encore été fait, à ma connaissance, pour faire sortir des limbes le vrai nom du Maître de Flémalle. On lui donne volontiers comme caractéristique ces grandes draperies blanches aux ombres bleutées qui se rencontrent exquises dans la *Vierge* exposée avec la magnifique collection Somzée, au palais de la Belgique, à l'Exposition universelle de 1900, et dans l'*Adoration* de Dijon, non toutefois dans la *Circoncision*. Mais les autres analogies sont assez marquées pour justifier l'attribution proposée.

On a prononcé le nom de Jacques Daret comme pouvant être celui de ce mystérieux Maître de Flémalle ; à la vérité ce ne serait guère qu'un nom propre substitué à une appellation géographique, puisque Jacques Daret n'a pas encore de personnalité bien distincte. Voici cependant une déclaration importante à verser au dossier: M. W. H. James Weale, un des hommes qui connaissent le mieux l'histoire de la peinture au XVe siècle, sans compter le reste, m'a fait l'honneur de m'écrire pour m'apprendre que Jacques Daret aurait séjourné, par conséquent travaillé en Bourgogne. Jusqu'à présent aucune pièce d'archives n'a révélé son passage parmi nous, mais il s'en faut que soit épuisé le trésor documentaire de nos dépôts, départemental et municipal. Quoi qu'il en soit on peut poser les prémisses suivantes : la *Circoncision* est très manifestement de la même main que l'*Adoration*, or celle-ci est attribuée selon tout vraisemblance au Maître de Flémalle ; et celui-ci pourrait bien être le même que Jacques Daret, qui, nous avons tout lieu de le croire, a séjourné et travaillé à Dijon et en Bourgogne. Je me borne à ces constatations sans conclure, attendant la production du document vainqueur qui viendra confirmer ou peut-être démolir cet ensemble d'hypothèses et de conjectures.

Henri Chabeuf.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

TROISIÈME PARTIE.

La Passion (2).

LES savants auteurs de l'*Histoire de l'Art* (3) ont fort judicieusement signalé que, dans les premiers temps de l'Église, sous l'influence des Pères et notamment de Tertullien, les artistes décorateurs des basiliques avaient craint le scandale résultant du spectacle des souffrances et de la mort ignominieuse de Jésus, et avaient en conséquence écarté de leurs thèmes iconographiques les scènes de la Passion et surtout celle du Crucifiement (1). Mais au IVe siècle, la foi chrétienne, affermie et publiquement reconnue, craignait déjà moins ce scandale, quand un événement miraculeux vint concentrer sur la cime du Calvaire l'attention du monde : l'impératrice sainte Hélène découvrit la Vraie Croix et dès lors, sauf dans quelques écoles attardées parmi les anciennes traditions, la Passion prit place, sur les frises et sous les coupoles, à la suite de la vie publique du Christ.

Par un singulier parallèle, dont on n'aperçoit pas la cause, cette même préoccupation semble, à près de mille ans de distance, avoir influé de nouveau sur l'œuvre de nos premiers imagiers d'Occident. Au XIe siècle, nous ne connaissons en France aucune porte d'église dont les sculptures se rapportent à la Passion. Au XIIe, ce sujet est encore assez rare, tandis que les tableaux de l'Enfance de Jésus et celui du Jugement dernier se multiplient à l'envi ; bien plus, ce n'est presque jamais (2) la Passion elle-même, avec ses humiliations et ses souffrances, qui est alors représentée, mais les scènes postérieures au drame du Calvaire, comme la Déposition de Croix (3), la Des-

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181.

2. Liste des principales portes d'églises où sont représentées des scènes de la Passion (en ce qui concerne les Rameaux, les Vendeurs chassés et la Cène, voir en outre la liste placée en tête de la 2e partie de cette étude).

Au XIIe siècle : 1° en séries : Chartres (chapiteaux), Saint-Gilles (frise et tympan), Compostelle (tympan), Altamura (voussure et tympan).

2° en épisodes détachés : Saint-Zéno de Vérone (panneaux : baiser de Judas et Crucifixion), Saint-Pons (tympans : Cène et Crucifixion), Foussais, Oloron (tympan : Descente de Croix), Saint-Isidore de Léon (tympans : Déposition de Croix et Résurrection), Beaucaire (linteau : Résurrection), Nantua (tympan : Cène), Mantes (linteau : Résurrection), Avallon (tympan détruit : Cène et Crucifixion ?), Bitonto (tympan : Descente aux limbes), Monopoli (linteau : Déposition de Croix, Résurrection, Descente aux limbes), Pise (baptistère : Descente aux limbes), Pise (S. Cassiano : linteau : Résurrection de Lazare et Rameaux), Pistoie (S. Giovanni fuor Civites : linteau : Cène.)

Au XIIIe siècle : 1° en séries : Rouen, Strasbourg, Metz (tympans), Sainte-Anastasie de Vérone (linteau), Wells (médaillons de la tour).

2° en épisodes détachés : Reims (gâble : Crucifixion). Verceil (tympan : Déposition de Croix) Bordeaux (Saint-Seurin) (tympan : Résurrection), cath. de Léon (porte du cloître : soubassement : agonie, baiser de Judas, Jésus bafoué, portement de croix), Terlizzi (tympan : Cène, linteau : Crucifixion).

Au XIVe siècle : en séries : Bayeux, Fribourg-en-Brisgau (2 fois), Ulm, Saint-Laurent et Notre-Dame de Nuremberg (tympans) ; Reims (voussure) ; Dol (paroi).

2° en épisodes détachés : Saint-Père-sous-Vézelay (tympan : Crucifixion), Notre-Dame de Lépine (linteau : Crucifixion), Burgos (porte Santa-Catalina ; tympan : descente de Croix), Ségovie (p. du cloître : tympan : Crucifixion), Thann (tympan : scènes du Calvaire), Worms (voussure : Flagellation, Crucifixion, Apparition à Madeleine), Orviéto (contreforts : Flagellation, Crucifixion, Apparition à Madeleine).

Au XVe siècle et au début du XVIe : 1° en séries : Abbeville (voussure), Rue (voussure et deux tympans).

2° en épisodes détachés : Orense, Ségovie (tympans : Descente de croix).

3. Actuellement en cours de publication. (Paris, Colin et Cie).

1. Cette préoccupation s'étendit alors à toutes les branches de l'art : peinture, orfèvrerie, etc.

2. Exception faite pour Saint-Pons (Hérault), San Zéno de Vérone, Compostelle, etc.

3. Foussais, Léon, Monopoli ; de même Verceil, au commencement du XIIIe siècle.

cente aux limbes (1), la Résurrection (2). Cette tendance apparaît avec évidence sur les chapiteaux de Chartres et d'Étampes : à Chartres, l'imagier, après avoir retracé en grand détail les épisodes de la vie de Marie et de Jésus, passe brusquement du Baiser de Judas à la Résurrection et aux apparitions du Christ ; de même à Étampes le repas d'Emmaüs suit immédiatement la Cène. Le parti pris de ne pas représenter la Passion est indéniable (3). — C'est dans les pays méridionaux que l'on paraît s'être d'abord affranchi de ce scrupule : l'Italie n'avait qu'un pas à faire pour transporter dans la décoration lapidaire de ses façades, les épisodes de la Passion qu'elle n'avait cessé de reproduire sur les vantaux de bronze de ses portes. La Provence et le Languedoc, suivant cet exemple voisin, montrent au XIIe siècle une Crucifixion à Saint-Pons et dès le début du XIIIe siècle, l'admirable série de Saint-Gilles, où, pour la première fois, si l'on excepte le bas-relief de Compostelle, les souffrances du Christ sont racontées dans une suite de bas-reliefs ; mais, dans l'Ile-de-France et dans celles qui en dépendent, il faut attendre la seconde moitié de ce siècle pour trouver sur un portail (celui de la Calende, de la cathédrale de Rouen, œuvre de Jehan Davy vers 1270-1280) la suite des tortures et de la mort de Jésus.

Par contre, à partir de cette époque, ce sera l'un des thèmes les plus répandus dans la décoration des portes : l'Ile-de-France, la Picardie, la Normandie, la Champagne en orneront à l'envi les tympans, les voussures ou les soubassements de leurs façades; et l'Allemagne, dont les plus beaux édifices religieux commencent alors à s'élever, nous montrera des séries admirables (1).

Quant à l'Espagne, à part le tympan de Compostelle, où l'on peut reconnaître la main d'artistes français, et si l'on excepte les Descentes de croix qui apparaissent au tympan de quelques portes, elle semble avoir réservé les scènes de la Passion et surtout la Crucifixion, pour en décorer les admirables lamettes de ses tombeaux, du XIIIe au XVe siècle : Burgos, Salamanque, Tolède, Léon, Avila abritent sous les voûtes de leurs cathédrales ou de leurs cloîtres de précieux exemples, qu'en raison de leur intérêt iconographique on nous permettra de citer parfois au cours de notre étude, encore bien que ces chefs-d'œuvre ne fassent point partie de portails ni de façades.

Les séries qui nous ont été conservées, tant en France qu'en Allemagne, présentent une assez grande diversité : souvent elles débutent par l'entrée de Jésus à Jérusalem, et montrent le triomphe avant les souffrances (2) : telle est notamment la tendance des imagiers provençaux. D'autres artistes ne commencent le récit qu'avec le baiser de Judas, c'est-à-dire après la Cène (3). La même différence se retrouve quant à la conclusion de la série : quelques-uns se sont arrêtés après la mort de Jésus (4), ou même n'ont représenté que

1. Monopoli, Pise, Bitonto, etc.
2. Mantes, Léon, Monopoli, etc.
3. De même à Vézelay, une porte est consacrée à l'enfance du Christ, l'autre aux faits postérieurs à la Résurrection ; la Passion est passée sous silence.

1. Notamment à Ulm, Fribourg-en-Brisgau, Saint-Laurent de Nuremberg, etc. On pourrait ajouter Strasbourg, qui sur bien des points se rattache à l'école allemande, si précisément son bas-relief de la Passion ne révélait nettement l'influence des sculptures de Rouen.
2. Saint-Gilles, Strasbourg.
3. Rouen, Reims, Saint-Laurent de Nurenberg, Fribourg-en-Brisgau, Ulm.
4. Metz, Fribourg-en-Brisgau. — A Compostelle, par une singularité doit on ne devine pas la cause, l'imagier a arrêté la série au milieu de la Passion, sans représenter la Crucifixion qui en est le point essentiel et le dénouement logique.

ce tableau isolé (1); d'autres, plus nombreux, surtout au XIVe siècle, ont poursuivi jusqu'à la Résurrection et à l'apparition à Madeleine (2) ; ce n'est qu'à titre exceptionnel, et seulement dans la dernière période du moyen âge que la série s'est définitivement complétée par le miracle final de la Pentecôte (3). Parmi les scènes postérieures à la Crucifixion, la Déposition de croix ne paraît avoir été traitée à part que sur quelques façades romanes du XIIe siècle (1), et sur plusieurs portes espagnoles des XIVe et XVe siècles (2) ; — l'Ascension est, à toutes les époques, souvent représentée seule (3) ; — mais les épisodes qui ont suivi la Résurrection ne se rencontrent

Fig. 43 — Porte droite de la façade de Saint-Gilles.
Tympan : Adoration des Mages. Saint Joseph averti par l'ange. *Linteau :* Entrée de Jésus à Jérusalem.

guère en série que deux fois ; d'abord au XIIe siècle, dans cette abbaye de Vézelay dont l'iconographie, sur ce point comme sur tant d'autres, est exceptionnelle, et ensuite à la façade de San Pablo de Valladolid où, sous l'aube de la Renaissance, semblent déjà s'effacer les traditions des imagiers du moyen âge.

1. Saint-Père-sous-Vézelay, Thann, Notre-Dame de Lépine, Saint-Pons.
2. Saint-Gilles, Reims, Abbeville, Ulm, Orviéto, Sainte-Anastasie de Vérone.
3. Saint-Laurent de Nuremberg, Rue.

1. Foussais, San-Isidoro de Léon.
2. Burgos (porte Santa-Catalina), Santa-Crux de Ségovie, et aussi Verceil (Italie).
3. Mauriac, Thouars, Toulouse, Ruffec. — A Vouvant et à Bordeaux (XIVe siècle), elle surmonte la Cène.

Entrée à Jérusalem.

C'EST par ce tableau que débute la magistrale frise de Saint-Gilles (voir *fig. 43*) : et elle nous fournit, sur cet épi-

sode, des détails qui, bien que tirés de l'Évangile, ne se rencontrent nulle part ailleurs. D'abord Jésus ordonne aux deux disciples d'aller jusqu'au village chercher l'ânesse ; — puis les voici devant l'hôtellerie ; l'un étend son manteau sur le dos de l'ânesse, l'autre détache l'ânon ; — et maintenant le cortège s'avance : le Christ est sur l'ânesse, que l'ânon suit ; il bénit la foule qui, au-devant de ses pas, jonche le sol

Fig. 44.— Cathédrale de Chartres. Ébrasement de la porte occidentale centrale. Cène. Baiser de Judas. Rameaux. Sépulture de Jésus. (Cliché de M. Martin Sabon.)

de vêtements et de branchages ; treize disciples, nombre difficile à expliquer, le suivent en agitant des rameaux ; dans les palmiers qui bordent le chemin sont grimpés des enfants, et parmi eux Zachée ; en avant paraît la porte de Jérusalem dominée par la coupole du temple [1].

1. Sur les vantaux byzantins, la scène se trouve réduite aux acteurs strictement essentiels : ainsi sur la porte du baptistère de Pise, Jésus s'avance sans escorte, monté sur l'ânesse : un seul juif, sous un petit édicule, qui figure Jérusalem, étend son manteau sur le sol, tandis que Zachée paraît à califourchon sur la feuille d'un palmier.

Les autres monuments qui nous montrent ce sujet se bornent à représenter la dernière scène, celle du cortège [1]. La description que nous venons de faire nous permettra de dire seulement quelque mots de chacun d'eux. Nous y retrouvons en effet les mêmes éléments, sauf que généralement l'ânon n'est pas figuré à côté de l'ânesse [2], et que, surtout à partir du XIIIe siècle, les artistes ne se sont pas attachés à montrer le collège apostolique au complet [3]. — Cependant, même dans la période classique du moyen âge, quelques morceaux présentent des singularités dignes d'être notées : ainsi à Chartres (voir *fig. 44*) nous relèverons l'attitude bizarre du Christ qui, on ne sait pourquoi, tout en bénissant la foule, porte lui-même une palme [4], — et à Tarascon [5] ce détail, emprunté au cérémonial des monarques orientaux (avec qui peut-être les Provençaux du XIIe siècle étaient en relations), d'un juif marchant auprès de l'ânesse et abritant le Sauveur sous un vaste parasol : ce curieux bas-relief a malheureusement disparu sous le marteau des démolisseurs de 1793.

Dans la dernière période du moyen âge, les imagiers, qui tendaient, nous l'avons dit, à décorer le tympan des portes d'une composition unique à grandes dimensions, ont souvent choisi dans ce but le sujet qui nous occupe : ils lui ont ainsi donné une importance spéciale [6] et un caractère

1. Ainsi à la cathédrale de Wells (Angleterre, XIIIe siècle), à S. Cassiano de Pise (XIIe siècle), etc.

2. Sauf à Reims.

3. A Thouars, on trouve douze apôtres ; à Chartres, ils sont encore nombreux, mais à Strasbourg, on n'en voit plus que trois, et à Reims, qu'un seul.

4. Cette particularité curieuse se rencontre aussi sur un panneau des vanteaux de bronze de Novgorod (porte de Plock XIIe siècle, et sur le linteau de Pise, sculpté par Biduino en 1180).

5. Linteau de la porte de Sainte-Marthe.

6. Cependant Giovanni Pisano, sur la façade d'Orviéto (XIVe siècle), a encore réduit la scène à cinq personnages (voir *fig. 25*) : cette simplicité s'explique par les dimen-

nouveau. Le tympan de la Neuville-sous-Corbie (Somme) (voir *fig. 45*) admirablement restauré [1], nous laisse entrevoir ce que pouvait être, avec la verve picarde en

Fig. 45 — Église de la Neuville-sous-Corbie (Somme). *Tympan :* Les Rameaux.

moins, le bas-relief malheureusement mutilé de Saint-Pierre de Dreux ; les tympans de

sions restreintes des médaillons qu'il avait adoptés. Il semble d'ailleurs que cet éminent artiste, dans l'interprétation de ce sujet et de quelques autres, ait subi, dans une certaine mesure, l'influence des modèles simples et décoratifs fournis par les vantaux byzantins qu'il pouvait avoir sous les yeux.

1. Par MM. Duthoit, en 1855.

Salamanque [1] et de Séville [2] consacrés au même épisode évoquent l'idée des meilleures compositions des peintres flamands et espagnols. — Ce sont d'ailleurs de véritables tableaux en relief que ces œuvres, avec leurs plans multiples et leur fond de paysage : telles peintures, tels vitraux du XVe siècle ne sont pas ordonnés d'autre façon : au premier plan, sur la sculpture de la

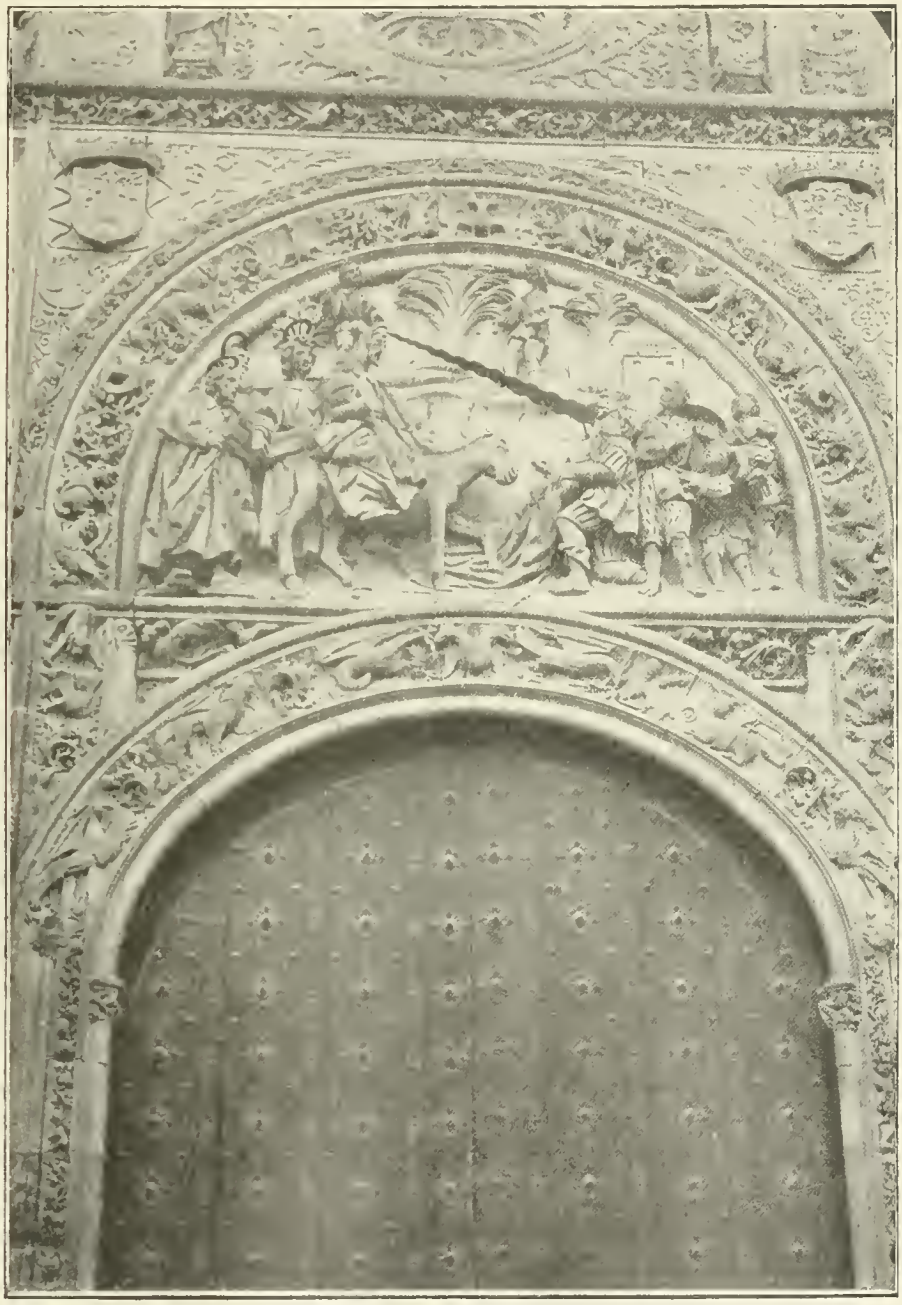


Fig. 46. — Cathédrale neuve de Salamanque. — Porte des Rameaux.

1. Puerta de los Ramos de la cathédrale neuve (commencement du XVIe siècle).

2. Puerta de los Palos, œuvre attribuée à Lope Marin, vers 1540.

Neuville, se dresse la porte monumentale de Jérusalem, avec herse, tours et créneaux entre lesquels la foule de curieux se presse, jetant d'en haut des branchages ; le commandant de la porte, en costume romain, s'avance et, mettant un genou en terre, étend sur le sol son manteau devant Jésus ; celui-ci, sur l'ânesse, fait un geste de bénédiction ; quelques apôtres, artistement groupés, le suivent. Au loin, on aperçoit un moulin (1), un pré dans lequel un rat, surpris par le bruit, sort de son trou (2).

Les compositions espagnoles, qui révèlent un caractère plus solennel, ne sont pas moins curieuses ; mais au lieu d'acteurs en costumes pseudo-romains, elles nous montrent de ces Castillans aux culottes bouffantes, aux pourpoints ajourés, de ces compagnons de Colomb qui, au temps où furent élevées ces façades, commençaient de découvrir le Nouveau Monde. — L'entrée de Jérusalem aussi, du moins à Séville, rappelle ce style riche et lourd des derniers architectes du moyen âge en Espagne et en Sicile. Du reste, ces tympans sont admirablement composés (voir *fig. 46*) : en avant de la porte de la ville, s'approche, avec un geste de bénédiction, le Sauveur, monté sur l'ânesse, sur laquelle est étendu un manteau en guise de tapis de selle. Un disciple, marchant à côté, relève avec soin le pan de la robe du Christ pour l'empêcher de traîner à terre. Quelques autres Apôtres le suivent : parmi eux on reconnaît saint Jean et sans doute saint Pierre. En avant d'une troupe de Juifs en costumes de lansquenets, un capitaine fléchit le genou et étend son vêtement sous les pas de la monture de Jésus. Les attitudes, plus vraies peut-être à Salamanque, sont plus élégantes, on dirait volontiers plus théâtrales à Séville, où les personnages semblent s'avancer tour à tour par séries, comme des figurants dont les mouvements sont réglés pour le plaisir des yeux ; au second plan, à Séville, un groupe d'adolescents, aux figures quasi-angéliques, contemplent Jésus avec respect. Zachée, sous les traits d'un enfant, grimpe sur un palmier nain : à Salamanque, sa position à l'extrémité de la composition ne laisse pas d'être singulière, non moins que celle des jeunes gens qui, à l'arrière-plan, se tiennent debout, sans doute sur des murailles indistinctes. — Mais ces costumes, ces architectures, ces attitudes faciles, ces groupes si bien composés n'ont presque plus rien de l'art des anciens imagiers : c'est déjà la Renaissance, avec un reflet encore de la pieuse naïveté du moyen âge disparu (1).

1. Le meunier placé à la fenêtre du moulin est une invention de restaurateur moderne.

2. Ce détail familier se retrouve sur le célèbre linteau d'Amboise, œuvre de Michel Colombe, dans la composition de saint Antoine, ermite.

Les Vendeurs chassés du Temple (2).

Ce sujet est l'un des moins fréquemment traités dans l'iconographie monumentale (3) : en France, Saint-Gilles est la seule façade du moyen âge où nous le ren-

1. Nous ne saurions pas dire si à Salamanque la lame de fer ondulée qui comme un rayon de la grâce, va du front de Jésus à celui du Juif agenouillé, est contemporaine de la construction de la porte : personne, sur les lieux mêmes, n'a pu nous renseigner à ce sujet : nous la croyons postérieure, ainsi que les nimbes métalliques des Apôtres : à l'époque classique, l'artiste qui aurait nimbé ces derniers, n'aurait pas manqué de couronner aussi d'un nimbe le front du Christ.

2. Cette scène est représentée sur quelques vantaux byzantins, notamment sur les portes de bronze de Saint-Zéno de Vérone.

3. On le rencontre plus souvent sur les ivoires et les plats de reliure en orfèvrerie : ainsi sur celui de l'évangéliaire de Saint-Emmeran (XIe siècle) conservé à Munich : dans cette composition très archaïque, les vendeurs emportent soigneusement leurs marchandises empilées sur leurs bras abandonnant leurs balances dans la cour du Temple.

contrions, mais il faut reconnaître que l'artiste provençal l'a traité avec une verve exceptionnelle, se trouvant sans doute plus libre de suivre son inspiration propre sur ce terrain où ne l'enchaînait pour ainsi dire aucune tradition. Sans doute les Byzantins du VIe siècle et leurs successeurs avaient bien peint cet épisode sur les fresques des basiliques : ils avaient montré le Christ suivi de tous ses Apôtres, opposé à la horde confuse des marchands. Mais soit qu'il n'ait pas connu ces modèles lointains, soit qu'il ait délibérément voulu s'en affranchir, notre imagier, comprenant la scène tout autrement, a su lui donner plus de grandeur : pour lui, Jésus est seul contre tous, et cette disproportion du nombre fait encore davantage ressortir sa puissance et son autorité morale. — Le Christ frappe à coups de lanières (voir *fig. 47*), tout en les poussant

Fig. 47. — Frise de la façade de Saint-Gilles. — Fragment.

par les épaules, quatre marchands dont les attitudes sont remarquablement détaillées : l'un d'eux, se raidissant contre Jésus, fait mine de résister ; un autre appelle à l'aide; les deux derniers, avec une mine inquiète, serrent contre eux leur bourse et leurs marchandises les plus précieuses ; tous reculent cependant, et ils ne peuvent même retenir les animaux qu'ils avaient amenés pour les vendre aux sacrificateurs : taureaux et béliers s'enfuient au galop à travers le parvis. Vérité des expressions, harmonie de la composition, tout est réuni dans ce petit tableau, que ne désavouerait pas un artiste de la Renaissance : un seul détail nous rappelle, par sa naïveté, que l'œuvre appartient au XIIe siècle : le fond est formé par une arcature indiquant que la scène a pour théâtre l'intérieur du Temple ; or, par surcroît de précaution, l'imagier a en outre placé sous cette arcature même une petite tour à étages qui représente manifestement aussi le Temple [1].

1. Il serait trop subtil, à notre avis, de voir dans cet édicule une division spéciale du Temple, comme le « Saint » ou le « Saint des Saints ».

A la cathédrale de Séville, au-dessus de la belle porte arabe du Pardon, le Florentin Miguel a, en 1519, sculpté un remarquable panneau consacré au même sujet : entre les colonnes du parvis, le Christ, d'un geste inspiré, frappe les cupides profanateurs du lieu saint : cette œuvre de la Renaissance est justement admirée pour l'intensité de vie qui anime les personnages.

Pacte de Judas.

CE sujet, si l'on fait exception du curieux médaillon de la cathédrale de Wells (Angleterre [1], XIIIe siècle), semble n'avoir guère été représenté sur les portes d'églises qu'à l'époque romane [2] : nous le trouvons indiqué sur les chapiteaux de Chartres et longuement détaillé sur la frise de Saint-Gilles.

Sans nous arrêter à l'interprétation de M. Révoil [3], qui croit reconnaître, au milieu des scènes de la Passion, la parabole de l'Enfant prodigue, examinons ces deux tableaux de la façade de Saint-Gilles, dans lesquels, avant même l'épisode des Vendeurs chassés, nous voyons se préparer le crime et la trahison. Dans le premier (voir *fig. 47*), un Juif souffle à l'oreille de Judas le dessein fatal : on voit qu'il s'agit d'un complot, car ils se parlent bas, avec un air de mystère. Dans le second, le misérable Apôtre a pris son parti : la soif de l'or a fait taire la voix de la conscience, et elle le pousse, d'un pas fébrile, vers le sanhédrin ; pour plus de sûreté d'ailleurs, deux affidés l'escortent et l'excitent. Il tend la main, et le chef des pharisiens, assis comme un prince sur un siège orné, lui verse avec un geste de dédain et de mépris qu'il ne cherche pas à dissimuler, trois pièces de monnaie représentant les trente deniers. Les attitudes, l'expression des figures, tout est admirablement calculé pour rendre les divers sentiments qui agitent les acteurs de la scène.

Si les imagiers postérieurs ont abandonné ce sujet, ce n'est pas, on l'a vu par cet exemple, qu'il ne se prête à un développement pittoresque et qu'il ne puisse parler clairement aux yeux et au cœur des fidèles. Mais, aux XIIIe et XIVe siècles, les séries de la Passion se déroulant presque toujours au fond des tympans ou dans la gorge des voussures, l'artiste ne disposa plus des emplacements considérables que lui fournissaient, à l'époque précédente, les longues frises des façades provençales et les rangées de chapiteaux des écoles du Nord. Ainsi limité, il devait choisir, parmi les épisodes les plus caractéristiques, ceux qui se rattachent plus étroitement au dogme : de là sans doute l'abandon de cette scène du pacte de trahison [1] et la rareté de celle du Lavement des pieds, que nous allons examiner maintenant.

Lavement des pieds.

SUR le linteau de Vandeins (Ain), œuvre assez primitive du XIIe siècle, le Lavement de pieds a été réduit à sa plus simple expression : malgré la mutilation des figures, nous voyons Jésus agenouillé aux pieds d'un apôtre assis sur une chaise élevée, en qui l'initiale P. gravée auprès de

1. Cette sculpture mutilée nous montre un petit diable tirant Judas par son manteau devant les membres du sanhédrin, tandis qu'un acolyte puise dans le coffre du temple les 30 deniers destinés au traître.

2. On le retrouve au XIVe siècle dans quelques décorations intérieures : ainsi la clôture du chœur de la cathédrale de Tolède, où l'on voit quatre pharisiens remettant à Judas une bourse pleine.

3. Révoil, *Architecture romane du midi de la France* et *Monographie de l'église de Saint-Gilles*. — Nous avons longuement réfuté cette interprétation dans une note publiée par la *Revue de l'Art chrétien* (1905, janvier, avec photographie.

1. De même celle du Reniement de Saint-Pierre.

lui, fait suffisamment reconnaître saint Pierre.

La scène est à peine plus compliquée sur le linteau de Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire, XIIe siècle) : là aussi Jésus, agenouillé, lave les pieds de saint Pierre qui, assis sur une chaise à accoudoirs, tient à la main, pour se faire reconnaître, une énorme clé. Ce n'est pas là, d'ailleurs, la seule naïveté de l'imagier bourguignon : à l'autre extrémité du linteau, il place un second apôtre, dans une pose identique à celle du Christ, et lavant les pieds à un autre disciple. Évidemment le sculpteur, qui voulait avant tout mettre la Cène au milieu du linteau et avait par conséquent besoin d'un pendant au groupe de Jésus et de Pierre, n'a

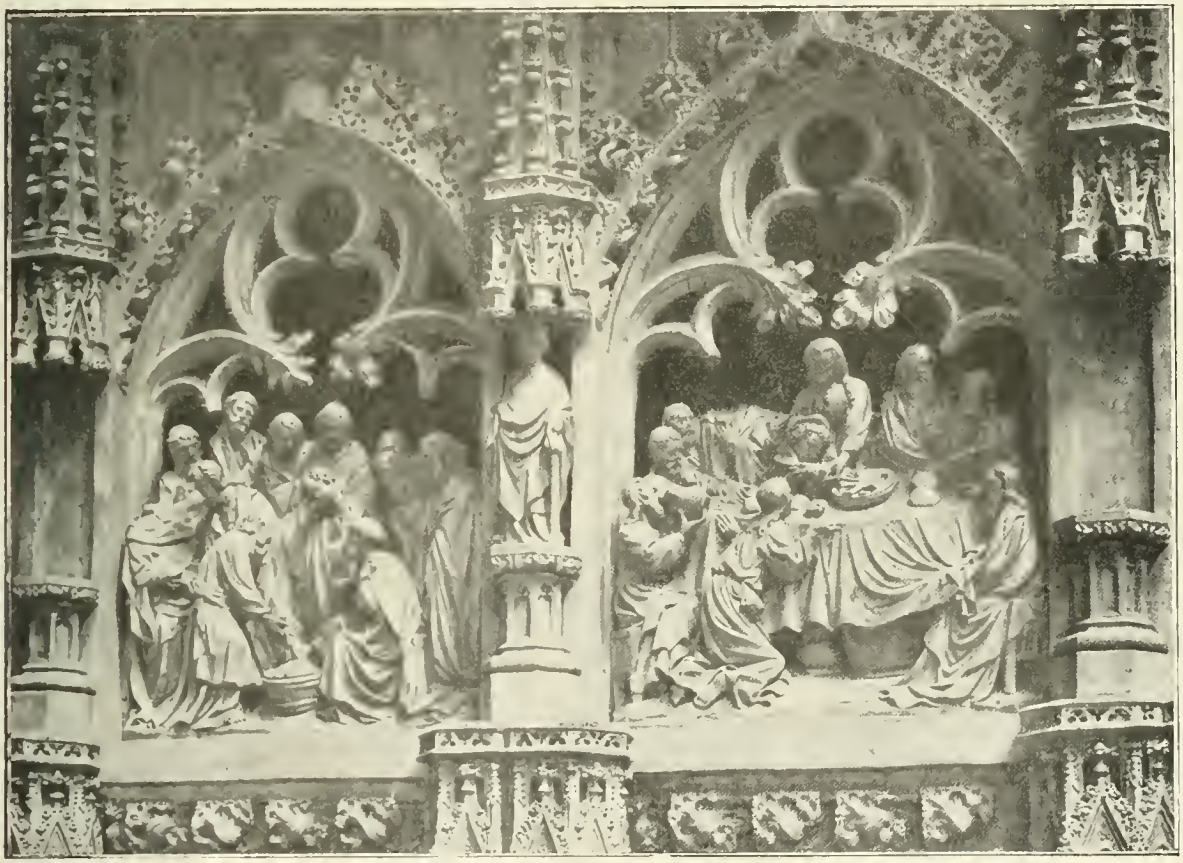


Fig. 48. — Tabernacle de Hal (Belgique). — Le Lavement des pieds et la Cène.

pas su trouver à cet effet un second sujet, et s'est contenté, maigre expédient ! de cette répétition peu artistique, qui ne correspond, au surplus, à aucune donnée évangélique [1].

A Saint-Gilles, vers la même époque, l'imagier a particulièrement détaillé cette partie du récit : avant d'aborder l'épisode capital de la Cène, il montre d'abord, ainsi que nous le verrons plus loin, la prédiction faite par le Christ du reniement de Pierre et aussitôt après, comme pour mieux souligner l'ineffable bonté du Sauveur, il nous le montre aux genoux de ce même Apôtre dont il vient précisément d'annoncer la prochaine ingratitude : le voici qui,

1. A moins qu'on ne veuille y trouver une allusion au texte de saint Jean (XIII, 14) : « Vous aussi, vous devrez vous laver les pieds les uns aux autres. »

ayant relevé sa robe sous sa ceinture, se baisse et lave le pied de Pierre au-dessus d'un petit bassin arrondi ; en arrière, sur une colonnette, sont posés des linges destinés à essuyer les pieds des disciples. Saint Pierre, avec une brusque naïveté qui traduit bien son caractère et peut-être aussi celui de l'imagier, montre du doigt son front : « Lavez-moi, Seigneur, non seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête ! » (voir *fig. 52*) [1]. Ici, encore, le futur chef de l'Église est seul représenté.

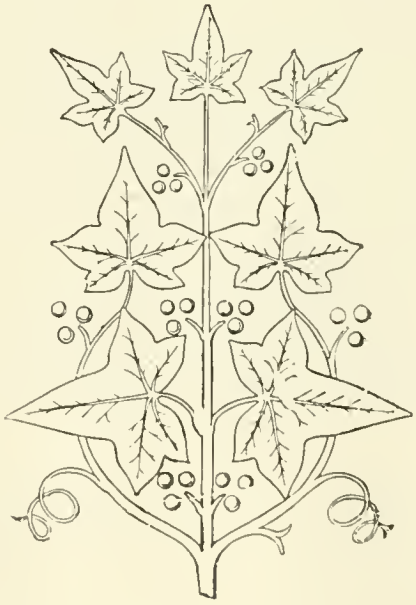
Au contraire, les chapiteaux de Chartres (XIIe siècle) font assister à cette scène tous les Apôtres, assis côte à côte sur un même banc ; et à partir du XIIIe siècle, les représentations, relativement rares, que nous possédions de cette scène, y font toutes figurer au moins un certain nombre d'Apôtres : ainsi en est-il au tympan de Bayeux (XIVe siècle) et sur le soubassement de la façade de Bourges (XVIe siècle) [1], avec lequel nous touchons à la Renaissance.

G. Sanoner.

(A suivre.) Paris.

1. De même sur le paliotto de Salerne.

1. De même sur le tabernacle de Hal (Belgique), une des dernières œuvres de l'art gothique (voir *fig. 48*) : dans cette composition remarquable, où manque malheureusement la tête du Christ, les sentiments divers des douze Apôtres sont rendus avec une variété d'expression qu'il serait difficile de surpasser.



L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

STYLE BYZANTIN.

Sainte-Sophie de Constantinople (2).

NOUS avons fait connaître plus haut l'évolution du style chrétien à Byzance, et signalé son apogée, que marque la merveilleuse église de Sainte-Sophie. A cause de l'importance du sujet, nous avons dû différer la description du chef-d'œuvre de l'art byzantin ; il mérite que nous lui consacrions un chapitre spécial.

Constantin avait élevé à Constantinople une basilique dédiée à la Divine Sagesse. Ruinée à deux reprises différentes, elle fut relevée par Justinien au VIe siècle. Celui-ci commença le nouveau temple en 532, la cinquième année d'un règne (527-565), qui fut pour Constantinople ce qu'avaient été celui de Périclès pour Athènes et celui d'Auguste pour Rome.

Justinien voulut ériger « le plus magnifique monument qu'on eût élevé depuis la création. » Il confia ce grand œuvre à un architecte grec, *Anthenius de Tralles*, au quel succéda *Isidore de Millet* (1). Il fit confectionner pour l'exécution de la coupole des briques en terre très légère ; chacune de ces briques porte cette inscription : « C'est Dieu qui l'a fondée, *Dieu lui portera secours* (2). »

Le temple bâti avec tant d'humilité et de saint enthousiasme, fut décoré avec magnificence. Tous ses murs furent couverts de mosaïques à fonds dorés ou de revêtements en marbres précieux. Les chapiteaux et les corniches furent dorés les voûtes des bas-côtés peintes à l'encaustique ; à l'abside, couverte comme la grande coupole, de mosaïques splendides, Justinien s'est fait représenter prosterné aux pieds du Christ en Majesté (Pantocrator).

Pour parfaire cette merveille, l'empereur épuisa les dépouilles des barbares et le tribut des provinces de l'empire. Il alla jusqu'à fondre les tuyaux en plomb des fontaines publiques et à les remplacer par des conduits en terre.

Seize années après la pose de la première pierre la basilique était achevée. Pour célébrer sa consécration, Justinien fit distribuer au peuple mille bœufs, dix mille moutons, six cents cerfs, mille porcs, vingt mille poules, et trente mille mesures de grain. Il entra dans le temple avec le Patriarche, et

---

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166.

2. V. Ducange, *Constantinopolis Christiana*, 1680.

L. Haghe, *Agia Sofia* Constantinople, as recently restored by order of the Sultan Abdul Medjid. 25 pl. Londres. 1852.

D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, in-fol. 30 pl. Vienne, 1880.

H. Barth, *Villes célèbres comme foyer d'art. Constantinople* in-8°. Leeman, Leipzig 1901.

J. Labarte, *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords. Sainte-Sophie, le Forum Augustéon et l'Hippodrome tels qu'ils existèrent au Xe siècle.* Paris, in-4°, Didron, 1861.

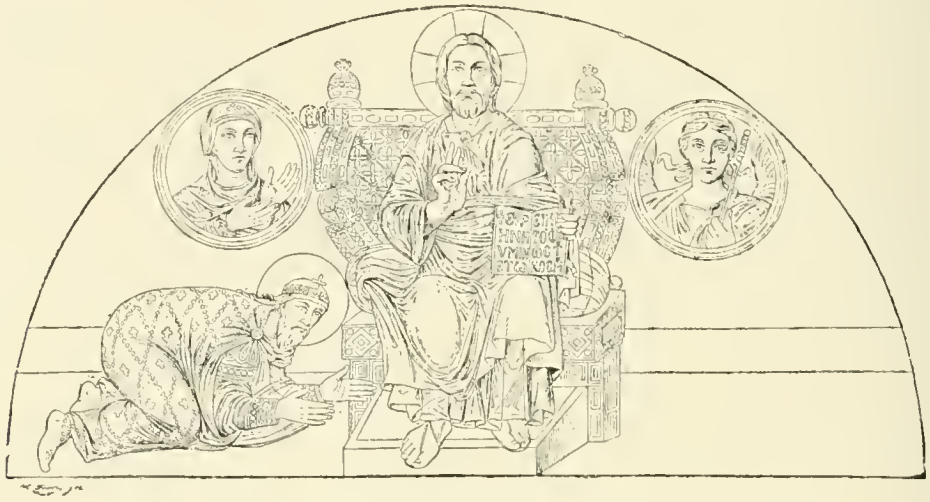
M. R. Lethaby et H. Swaison, *The church of Santa Sophia. Constantinople. Study of byzantine building.* Maximilian, Londres, 1894. — V. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmaele von Constantinopel.* Berlin, 1854.

1. Paul le Silenciaire, *Corpus Script. hist. byzant.*, in-8°. Bonne, 1842. — V. la notice de M. Ch. Lucas dans le vol. 2 de la *Biographie universelle des architectes célèbres*, reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, année 1872, p. 314. — V. le *Glossaire* de du Cange.

2. Les Assyriens avaient fait le contraire : chaque brique des murs de leurs palais portait le nom du roi fondateur avec une imprécation terrible contre ceux qui toucheraient à leur œuvre.

du haut de l'ambon il s'écria : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage ! je t'ai vaincu, Salomon ! » L'église ayant été bénite, il fit répandre sur le pavé trois quintaux d'or qui furent ramassés par le peuple.

Aujourd'hui la grande basilique chrétienne est changée en mosquée. Elle est dépouillée de ses riches ornements. De grands tapis turcs cachent son beau pavé de marbre vert de Proconèse, orné de nuances rubanées qui représentent les ondes des quatre fleuves mystiques. Les mosaïques sont impitoyablement badigeonnées tous les deux ans, et leurs cubes incessamment arrachés par les jeunes softas qui les vendent aux étrangers ; tout ce qui est peinture a été effacé. On a détruit le somptueux mobilier qui garnissait le plus fameux des temples chrétiens. Ce mobilier comprenait une énorme profusion de vases précieux, de candélabres, de

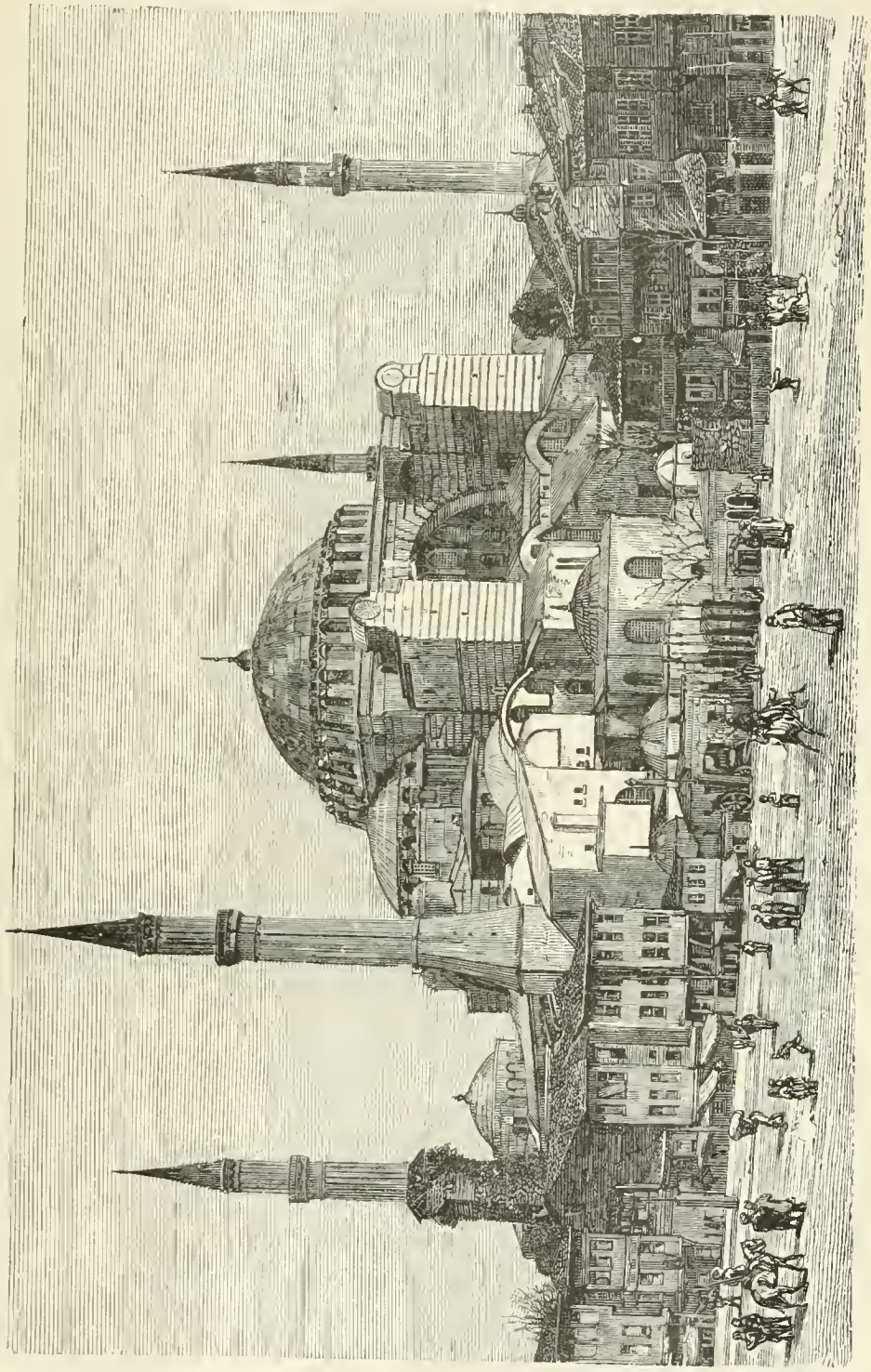


Justinien prosterné aux pieds de Notre-Seigneur. — Mosaïque de Sainte-Sophie.

croix et d'autels, tout en or massif. Dans le sanctuaire *(bema)* se trouvait l'autel majeur fait, dit-on, avec un mélange d'or et d'argent, de fer et de platine, que l'on fit fondre ensemble ; il fut incrusté de pierres rares, orné de perles et de diamants. La table reposait sur quatre colonnes d'or ; au-dessus s'élevait *le ciborium*, avec quatre colonnes et avec quatre arcs d'argent portant une coupole d'or, surmontée d'un bloc d'or pesant 110 livres et d'une croix d'or de 80 livres.

La coupole a $33^{m},25$ de diamètre ; l'édifice mesure $81^{m},30$ de longueur sur $66^{m},30$ de largeur dans œuvre. La superficie couverte est de 7000^{m2}, et la hauteur totale du dôme a $56^{m},00$.

Malgré toutes les précautions prises pour donner à la coupole une grande légèreté et à son support une grande résistance, des fissures s'y produisirent à la suite de tremblements de terre répétés, et elle s'écroula le 4 mai 508. Le neveu d'Isidore de Millet la reconstruisit avec une plus grande élévation et en renforçant les grands arcs. On laissa plus longtemps en place les cintres et leur puissant échafaudage ; au décintrage, on inonda l'église pour que les bois en tombant ne pussent ébranler la voûte nouvelle. Enfin on établit à l'extérieur, au-dessus des arcs trans-



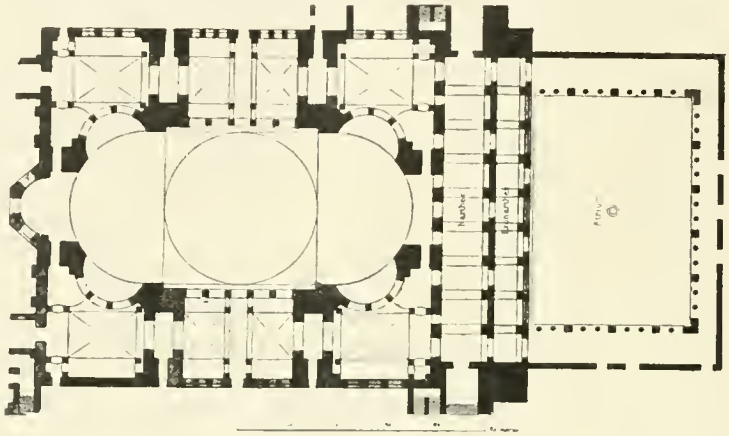
Extérieur de l'église Sainte-Sophie à Constantinople

versaux quatre lourds et massifs contreforts qui ont gâté irrémédiablement l'aspect de l'édifice vu du dehors.

L'ordonnance générale de Sainte-Sophie

procède de l'idée d'un *plan carré*, d'un édifice s'élevant *en croix grecque* et se terminant en *coupole*.

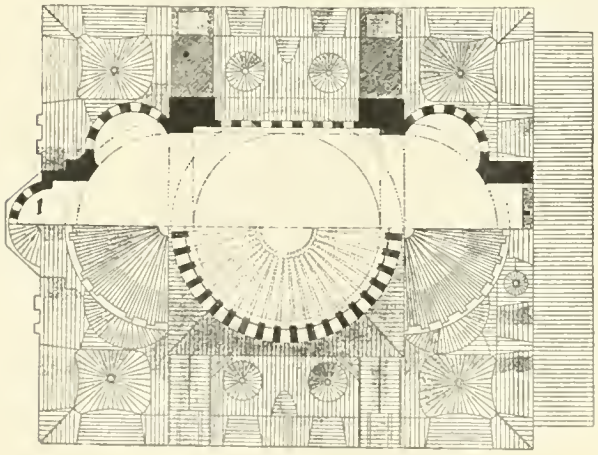
Quatre piliers énormes déterminent un espace central carré, sur lequel la coupole s'élève par l'intermédiaire de quatre pendentifs. Deux hémicycles, s'ajoutant au carré vers l'entrée et vers le fond, et percés eux-mêmes d'absidioles, étendent le carré et en font un long rectangle, au fond



Sainte-Sophie. — Plan à terre.

duquel s'élève l'autel, dans l'abside du chevet plus développée que les autres.

Le chœur est tourné de manière que l'officiant, placé derrière l'autel, regarde vers Jérusalem et vers le tombeau du Christ.



Sainte-Sophie. — Coupe et plan des toitures.

Des bas-côtés règnent au Nord et au Midi ; le tout est précédé d'une galerie ou *narthex*, et d'un vaste vestibule tenant lieu d'*atrium*. Neuf passages mènent de l'atrium dans la galerie ; neuf portes donnent accès dans le temple ; ces portes étaient ornées d'ivoire, *d'electrum* et d'argent ; selon la tradition, elles auraient été faites des débris de l'arche de Noé.

La partie dominante, celle qui captive l'attention, est la grande coupole centrale, d'une légèreté sans rivale. Elle est portée par quatre arcs gigantesques en plein cintre ; les deux grands hémicycles et les cinq petites absides qui font pénétration dans les flancs de ceux-ci, sont couverts de voûtes en quart de sphère. Cette combinaison de demi-coupoles avec la coupole maîtresse, dont les points d'appuis sont peu apparents, donne à l'ensemble une légèreté qui déconcerte ; le dôme central semble comme suspendu dans les airs.

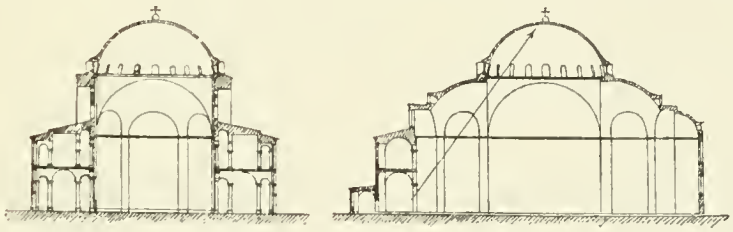
Tandis que la voûte du Panthéon de Rome n'est percée que d'une ouverture de huit mètres de diamètre à son sommet, celle de Sainte-Sophie est ajourée par les fenêtres pratiquées à sa naissance ; elles forment

comme une couronne de lumière, inondant le vaisseau de clarté à toute heure du jour. L'immense calotte, autrefois resplendissante de dorures, apparaît suspendue dans les airs comme un baldaquin céleste.

Cette conception architecturale, visible tout entière de l'entrée, procure immédiatement au visiteur le maximum de l'émotion, en lui faisant tout embrasser d'un coup d'œil.

Les voyageurs racontent que l'effet de Sainte-Sophie est beaucoup plus saisissant que celui de Saint-Pierre de Rome, qui est pourtant incomparablement plus vaste. A Saint-Pierre, il faut, avant d'apercevoir la coupole qui en forme le couronnement, parcourir la longue nef. A Sainte-Sophie, au contraire, dès qu'on a dépassé la porte centrale le vaisseau large et profond se révèle tout entier aux yeux éblouis. La vaste coupole illuminée par sa couronne de fenêtres apparaît gigantesque. Des deux côtés deux étages des tribunes avec leurs galeries d'étage, et les nombreuses fenêtres qui les surmontent, exaltent les proportions par leurs divisions et leurs dimensions modérées. Une lumière douce et égale se répand partout, faisant ressortir l'unité de l'ensemble.

Le dôme central semble comme suspendu dans les airs ; et quand le soleil, dans sa course journalière, fait le demi-tour du



Sainte-Sophie. — Coupes schématiques.

ciel, il ne cesse pas un instant d'inonder le temple de sa lumière, divisée par les quarante fenêtres ménagées à sa base en faisceaux de rayons dorés. La coupole apparaît comme un diadème céleste, comme un dais surnaturel suspendu au-dessus de l'autel du Vrai Dieu.

Mais de telles choses ne peuvent être bien décrites que par ceux qui les ont vues de leurs yeux. Laissons donc un grand artiste nous faire part lui-même de ce qu'il a ressenti en contemplant cette merveille. Voici comment s'exprime feu J. Helbig, décrivant la merveille byzantine [1].

« La première impression, en entrant dans cette basilique, c'est celle de la puissance et d'une solennelle grandeur.

« On ne saurait guère la comparer à d'autres grands édifices à coupoles : Saint-Pierre de Rome a des proportions beaucoup plus vastes, mais la grandeur de Saint-Pierre ne se manifeste à l'esprit que par le raisonnement et la déduction. Il n'a qu'un étage et toutes ses proportions sont colossales. Sainte-Sophie a deux étages et la proportion des détails répond aux dimensions de l'ensemble. La coupole du Panthéon de Rome aussi est plus grande, mais elle tient à la terre par les murs en forme de tambour qui la soutiennent. Le décor des marbres et du revêtement des murs de Sainte-Sophie est plus riche que celui du Panthéon de Rome, et la splendeur des mosaïques de ses voûtes surpasse notablement celle de Saint-Pierre.

« Dans cette dernière église, il faut, avant de s'apercevoir de la coupole qui en forme le couronnement, avoir fait un long trajet dans la nef.

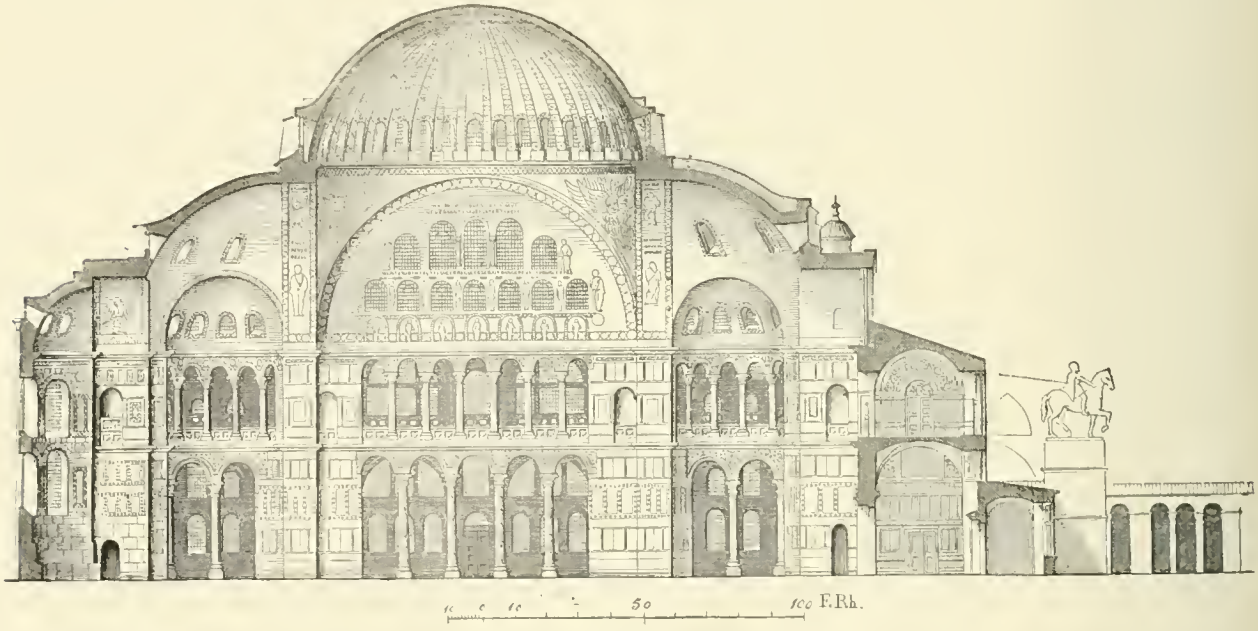
« Il n'en est pas de même à Sainte Sophie.

« Le vaste narthex avec ses neuf portes par lesquelles on a accès au temple, a les proportions d'une église dont la nef serait allongée outre mesure. Dès que l'on a dépassé la porte centrale, le vaisseau large

1. J. Helbig, *Conférence au Cercle « Concordia », de Liége*, supplément du *Courrier de Bruxelles*, 29 mars 1891.

et profond du temple lui-même s'ouvre aux yeux éblouis. Cette vaste et aérienne coupole, illuminée de sa couronne de fenêtres et qui semble, suspendue dans les airs, se résoudre en quelque sorte dans les deux demi-coupoles de son axe longitudinal ; ces tribunes qui reçoivent la retombée des demi-coupoles ; la lumière, à la fois si égale et si douce qui se répand dans toutes les parties de cette nef énorme, et dans les tribunes de l'étage large comme des nefs ; les marbres aux couleurs ambrées et opalines qui tapissent les parois des régions intérieures en faisant valoir les tons vigoureux des colonnes ; le ciel d'or qui scintille aux voûtes — tout cela, au premier abord, vous reporte à une grande époque. Le monument raconte le puissant effort d'un grand homme, secondé d'ailleurs par de véritables artistes vivant dans un siècle, qui se débattait entre les agonies d'une décadence déjà vaincue et les douleurs d'une laborieuse renaissance !

« Si l'on veut analyser cette impression ; si de ce puissant effet d'ensemble on passe à l'examen des détails, l'œil sans doute pourra être choqué par l'imperfection de bien des parties de l'édifice ; par la disproportion de cette abside du chœur si exiguë, avec l'ampleur de la nef centrale ; par l'empâtement considérable et trop peu dissimulé des quatre massifs de maçonnerie qui reçoivent les pendentifs de la coupole



Coupe de Sainte-Sophie à Constantinople.

centrale ; par ces chapiteaux au feuillage si varié qui ne se placent pas toujours correctement sur le fût des colonnes et dont l'astragale est remplacé par des anneaux en bronze doré qui ont pour objet de dissimuler le joint. L'archéologue et l'artiste, familiarisés de longue date avec le plan de Sainte-Sophie, n'en restent pas moins surpris que le tracé si compliqué, qu'ils ont étudié dans les traités d'architecture, produise un effet si saisissant, un tout si facile à embrasser et à saisir, un édifice d'une harmonie si grandiose et d'une impression à la fois si douce et si religieuse...

« Mais que de pensées et de souvenirs viennent assaillir l'âme du chrétien sous ce dôme élevé avec tant de sollicitude et de fierté par Justinien ; dans ces nefs inondées des larmes des vaincus de Mahomet, aujourd'hui souillées par le culte de ses adeptes ! Toutes les grandeurs et toutes les hontes de règnes du Bas-Empire semblent défiler en un long et silencieux cortège dans ce temple désormais muet, où la solitude n'est plus troublée que par la mélopée traînante de l'Iman récitant sa prière, ou le chant aérien du Muezin appelant du haut du minaret voisin, l'infidèle au fidèle accomplissement des actes de son culte !

« Cependant Sainte-Sophie ne raconte pas seulement la longue histoire des luttes sans cesse renaissantes de l'Orient et de l'Occident, du Christ et de Mahomet, de la civilisation et de la force, sa construction marque aussi une grande étape dans l'art, et sous ce rapport le monument élevé à la Sagesse divine, restera une œuvre unique.

« L'édifice, au cours des siècles, a subi de nombreuses modifications. Dans son état actuel, lorsque l'œil s'est fait à cet ensemble. Il reconnaît aisément qu'en bien des endroits une très médiocre imitation peinte a remplacé la forte et transparente coloration des mosaïques. Nulle part les figures hagiographiques et historiques du grand style de Justinien ne sont restées visibles. Aux pendentifs de la coupole, de gigantesques Chérubins étalant chacun trois paires d'ailes aux teintes nacrées et chatoyantes, ont été conservés, mais les têtes dont la vue pouvait blesser les bigots de l'Islam, ont été remplacées par d'ineptes étoiles. D'énormes disques verts sur lesquels sont tracés, en gigantesques méandres, les versets du Coran ; des œufs d'autruches suspendus aux archivoltes ; des lustres du dessin le plus vulgaire et enfin une sorte de galerie en bois, simulant le métal et contournant les tribunes, témoignent de ce que l'art décoratif des Musulmans a fait pour le temple qu'ils ont conquis ! Le visiteur se consolera en recherchant ce qu'ils ont respecté.

« Au fond de la demi-coupole de l'abside du chœur, on voit transparaître encore sous une couche de peinture récente, le relief du nimbe du Christ représenté dans sa gloire, et le contour de la figure de l'Empereur Justinien agenouillé à ses pieds.

« Dans le gynécée — ce sont les galeries de l'étage — sur les dalles de marbre qui servent de clôture vers la grande nef, on voyait autrefois de nombreuses croix grecques appuyées sur des bases ornementées. Elles ne sont plus rappelées aujourd'hui que par les tailles du ciseau qui les a effacées. De toutes parts les colonnes hors plomb et les murs inclinés vers l'extérieur accusent la poussée des voûtes, les tassements des siècles et les secousses des tremblements de terre. Des chapiteaux choisis avec soin, et dont aucun n'appartient aux ordres de l'antiquité classique, bien qu'empruntés à des monuments divers, font connaître, par la variété de leur végétation, les conditions dans lesquelles le monument a été construit. En revanche, sur les parois, les longues litres artistement sculptées et ornées de la feuille de platane — l'arbre par excellence du Bosphore — annoncent l'effort de la Renaissance, le travail original d'un art autochtone. Dans le Gynécée, une clôture en marbre blanc sculpté, imitant des portes de bois avec leur ferronnerie ornée, la porte du *Ciel* et de l'*Enfer*, suivant l'explication fantaisiste du Softa qui nous accompagne — semble aussi empruntée à un monument préexistant.

« Lorqu'on est resté quelque temps dans Sainte-Sophie, on est presque effrayé par la vacuité de cette immense enceinte. Quelques estrades à peine élevées au-dessus du pavement, une loge ornée de treillis artistement ouvragés destinée au Sultan, une sorte de chaire nommée *Mimber*, de longues files de nattes et de tapis, voilà tout le mobilier de la mosquée.

« Le *Khatib* monte le vendredi au haut de ce *Mimber* pour y faire la lecture du Coran, tenant le sabre nu à la main, afin de rappeler que la mosquée, conquise par les armes, devra être défendue par le glaive. Cette chaire, qui remplace l'autel et vers laquelle sont alignés toutes les nattes et les tapis, n'est pas posée dans l'axe de la nef. Elle indique l'orientation de la Mecque, vers laquelle l'Osmanli se dirige pendant sa prière ; l'axe du monument est orienté sur la région sanctifiée par la vie et la mort du Christ...

« L'œil cherche douloureusement dans le vide l'autel absent du sanctuaire, le jubé de clôture de l'abside, autrefois si somptueux, les ambons où se faisait le couronnement des empereurs. Il reconnaît encore dans le temple toutes les dispositions commandées par les rites de notre foi, il n'en retrouve plus, ni les symboles, ni la vérité, ni la vie. Les émotions et les admirations de l'artiste et de l'antiquaire ont cessé, et le chrétien sort de la mosquée le cœur oppressé pour aller respirer au grand air. »

Tel est esquissé à grands traits, ce monument qui fut autrefois le plus beau que possédait l'Église, et qui est maintenant perdu pour la chrétienté ! Il fit l'admiration des peuples, et servit de modèle à beaucoup d'autres temples ; naguère encore, celui du Vœu national de Montmartre a été édifié, dans une certaine mesure, selon les formes dont il a été le type grandiose, et la nouvelle cathédrale catholique de Westminster s'inspire du style éclos à Byzance.

Au point de vue de l'histoire monumentale, Sainte-Sophie présente un intérêt de premier ordre. Il y a de par le monde un petit nombre de ces édifices, qui résument les progrès accomplis jusqu'à nous, et marquent réellement les grandes étapes de la marche de l'art, et les points de départ reconnus de ses évolutions successives. Quand ils ont la valeur de l'église de

Justinien, ils sont plus encore, ils en restent un des lumineux sommets.

Rappelons-nous que la basilique latine offre essentiellement trois avenues, dont l'ordonnance uniforme conduit le regard et la pensée jusqu'à l'abside et vers l'autel : heureuse disposition qui établit une parfaite harmonie entre la forme de l'église et sa destination liturgique.

Ici au contraire, la partie dominante, celle qui attire l'attention, est la grande coupole centrale. L'abside est formée de la principale entre cinq niches percées dans les grands hémicycles. Les bas-côtés ne donnent aucune vue sur le sanctuaire.

Vue de l'extérieur l'église offre l'aspect d'une immense rotonde, terminée en dôme surbaissé et renforcé par des contreforts massifs et disgracieux, entre lesquels se développent des annexes secondaires. Des minarets modernes s'élèvent aux quatre angles.

L'intérieur au contraire est d'une puissance d'effet incomparable. Si on laisse de côté le point de vue de la convenance de la forme par rapport à l'usage original de l'édifice, et que l'on envisage le monument comme un grand vaisseau voûté, il constitue un des chefs-d'œuvre de l'art humain. Il offre un tout complet et, presque irréductible et inextensible, auquel on ne pourrait en quelque sorte rien ajouter ou retrancher sans en gâter l'ordonnance. Il offre un type superbe quoique imparfait des édifices à coupole, comme le Parthénon est l'idéal du temple à colonnes architravées ; et en dehors de ces deux types, le monde n'a vu élever aucun genre de monument aussi admirable, hormis les cathédrales gothiques.

Pour bien juger de la perfection de Sainte-Sophie, il importe de la comparer aux autres grands édifices à coupole centrale unique, et de voir combien le parti tiré de la coupole est ici incomparablement plus heureux que dans Saint-Pierre de Rome, dans le Panthéon de Paris, etc.

On retrouve des types analogues dans les grandes mosquées turques élevées près d'un millier d'années plus tard, notamment dans la grande *mosquée de Soliman* à Stamboul (1558) et dans la mosquée d'Achmet (1469) à Constantinople bâtie sur plan cruciforme. Ici le système byzantin est à certains égards plus logiquement développé. La coupole est parfaitement contrebutée à l'aide de quatre hémicycles, le plan en croix grecque est complet. La mosquée de Sélim à Andrinople a pour abri une rotonde posant sur huit gros piliers.

Beaucoup d'autres n'offrent qu'une salle carrée couverte d'une coupole.

L. Cloquet.

Mélanges.

Ornements anciens de chasubles et cadre ancien en paille tressée.

Un poète (1) de la Gruyère (2) a chanté en ces termes la tresseuse de paille.

La tresse menue
Coule sous ton doigt
Qui mêle et démêle
Ses fils vaporeux :
La trame étincelle
En jets radieux :
De ta main ruisselle
La neige et l'émail :
Ta lèvre entr'ouverte
Sourit au travail.
Ta robe est couverte
Du sein au genoux,
D'un riche méandre
Dont l'œil est jaloux :
Son flot pur et tendre.
Pressé de descendre
A tes pieds s'endort.

Déjà, dans un autre chant (3), il avait mis, sur les lèvres de l'ouvrière laborieuse, les paroles que voici :

La triste misère
Fuit par mes efforts ;
Un sillon de terre
Dans notre Gruyère
Produit des trésors.

Cette poésie gracieuse n'est pas déplacée dans la *Revue de l'Art chrétien*. En effet, l'Art chrétien n'a pas seulement consacré à la Majesté du culte divin les marbres, les pierreries et les métaux précieux, il a encore utilisé, parfois, les éléments les plus simples, puisqu'on a fait, notamment au XVIIIe siècle, des objets d'art sacré en paille.

Plusieurs ont survécu, parmi lesquels des ornements de chasubles. Un de nos amis a vu au grand séminaire de Besançon une chasuble ainsi décorée. Il y en a deux autres à l'église de Charmey, joli village à proximité de la Chartreuse de Valsainte, dans le canton de Fribourg, en Suisse.

I. — Chasubles de Charmey. Les chasubles de Charmey ont été représentées en phototypie dans le *Fribourg artistique* (1) et accompagnées d'une notice, due à M. l'abbé Pahud, curé de Lausanne.

Nous avons eu plusieurs fois le privilège d'admirer les originaux ; en voici la description.

Les deux chasubles paraissent remonter au XVIIIe siècle, et sont conservées en assez bon état, malgré leur âge. Elles ont été, il est vrai, l'objet de réparations intelligentes en 1873 et 1874.

Particularité surprenante de prime abord, les pailles, si fragiles en apparence, avaient peu souffert, tandis que l'étoffe, qui servait de fond, dut être remplacée, non seulement parce qu'elle n'était pas liturgique, mais surtout parce qu'elle était entièrement usée.

Dans la première chasuble, qui a aujourd'hui pour fond une moire blanche, on distingue l'ancienne étoffe, visible par places, sous les ornements. C'est une simple toile.

Le contour de la croix, qui décore le dos de cette chasuble, est un galon formé de brins de paille, qui sont juxtaposés et maintenus par un fil à chacune de leurs extrémités ; les points de raccordement disparaissent sous les gracieux filigranes d'une bordure en paille tressée.

Un galon semblable entoure le cou, à quelque distance du bord de l'étoffe, puis se continue sur le devant de la chasuble, en dessinant un rectangle.

Le champ du vêtement sacré, y compris les galons dont nous venons de parler, est semé de fleurs très élégantes.

Toute cette ornementation est obtenue avec des pailles, recouvertes, en majeure partie, de grandes et longues perles, en verroterie de couleur blanche.

Dans le principe, le bord extérieur de cette

1. Louis Bornet, *La tresseuse de paille*, dans *Les poètes de la Gruyère*, par J. Sterroz, p. 80.

2. Région montagneuse, comprenant une quarantaine de villages groupés autour du célèbre château des comtes de Gruyère, non loin de Fribourg en Suisse.

3. Louis Bornet, *La tresseuse*, dans *La Gruyère illustrée*, par J. Reichlen, IIe livraison.

1. *Fribourg artistique*, année 1898, planche XVIII. — H. Labastrou, libraire à Fribourg.

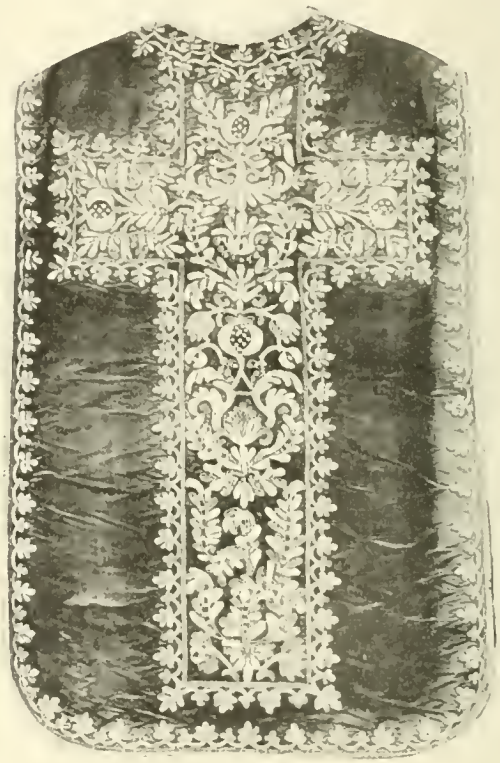
chasuble était également en paille. Mais il avait souffert, on l'a remplacé par un galon d'or.

Le manipule et l'étole offrent une décoration du même genre que la chasuble. Le voile, assorti à cet ornement et destiné à couvrir le calice, a disparu, tandis qu'on a conservé celui qui accompagne la seconde chasuble.

Celle-ci a aujourd'hui pour fond une soie rouge groseille foncé. L'ancienne étoffe, un tissu de laine écarlate, apparaît sous certains ornements de paille.

La bordure extérieure du vêtement et celle qui détermine la croix dorsale existent encore et sont identiques. Elles consistent en une série de festons, qui, à leurs points de contact, sont ornés, alternativement, d'une petite feuille de trèfle et d'une autre, plus grande, à cinq lobes. Ce sujet décoratif est charmant ; il se retrouve encore au-

Chasuble blanche.



Chasuble rouge.

tour du col sur une double ligne, les festons se faisant face.

L'intérieur de la croix est chargé d'une exubérance de feuillages, de fleurs et de fruits variés, parmi lesquels des grenades entr'ouvertes. L'œuvre est symétrique, c'est-à-dire divisible par une verticale centrale en deux parties qui se répètent. Les fleurs sont couvertes de verroterie.

Toutes les pailles dans les deux chasubles sont blanches ; et les années, — les siècles, devrais-je dire, — leur ont donné une patine d'un bel effet.

Mais comment peut-on tresser la paille, la tordre, la froncer sans brisure ?

Voici, en deux mots, quels sont les procédés de tressage, usités dans le canton de Fribourg.

Disons d'abord que c'est la paille de blé qui est employée. Les semailles se font au printemps. La *belle* paille est coupée avant sa maturité, l'autre grandit pour donner le froment.

On coupe la tige des belles pailles en trois parties, à l'endroit des nœuds.

La première partie, celle qui va du sol au premier nœud, est la plus grosse ; les gens du métier l'appellent *nœud*.

Vient ensuite la *buche* (1), comprise entre le premier et le second nœud.

La dernière partie s'appelle le *fin bout*.

Il faut blanchir la paille ; pour cela on l'expose d'abord au soleil, puis à la vapeur de soufre.

Les pailles destinées à former un fond sans aucun relief sont fendues sur un côté, puis dépliées, passées sous un laminoir, enfin juxtaposées et collées sur carton.

Les pailles réservées aux tresses s'employaient autrefois *collées*. Aujourd'hui, on ne les colle plus, soit qu'on les utilise sans les fendre, soit qu'on les partage en lanières, que la tresseuse fait *doubler* par un enfant. Celui-ci les réunit deux à deux, posées l'une sur l'autre.

Elles sont mouillées dans l'eau, au fur et à mesure qu'on les emploie ; ce qui les rend très flexibles.

Il y a deux catégories de tresses :

Les unes sont à BUCHE RONDE NON FENDUE, et se divisent en *paillassons* et en *rustiques*.

Les autres sont A BUCHE FENDUE, et comprennent les *stoyas*, les *tresses courantes* et les *tresses façonnées*.

Nous n'en finirions pas en citant les noms de toutes les variétés de tresses.

Indiquons seulement les *paillassons brodés* et les *paillassons à buche levée*. Dans les deux cas, on *lève* la buche, c'est-à-dire qu'on cesse, par endroits, de tresser certains brins de paille.

Le *stoya*, qui signifie *paille toile*, est un tissu, composé de brins de paille qu'on tisse comme une étoffe. L'ouvrage se fait sur le doigt de la tresseuse. Signalons, au hasard, le *stoya à lacet* et le *stoya à mouches*.

Les *tresses courantes* comprennent, entre bien d'autres, les *cordons*, les *liserets avec mailles*, *avec dents*, *à sept bouts*, *à quinze bouts*, la *tresse plate*, la *tresse partagée*, la *tresse à jours*, la *tresse Monaco*, la *tresse Cobourg*.

Les *tresses façonnées* sont *à ruche simple*, *à double ruche*, *à queue de rat*, *à queue de rat buche levée*. Il y a encore la *tresse séparée*, la *tresse avec peignette*, la *tresse* CRUCIFIX, la *tresse avec paille filée*.

Le bord de la *tresse avec peignette* ressemble aux dents d'un peigne ; on fait le travail autour d'un jonc qui s'enlève, lorsque la tresse est finie.

Dans la TRESSE CRUCIFIX, deux liserets bordent un travail à jours, formé de brins de paille qui *se croisent* à leurs extrémités.

La *paille filée* est un cordonnet très mince composé d'un double toron, formé lui-même de deux brins de paille posés l'un contre l'autre, et larges à peine d'un millimètre. Ce travail, d'une extrême finesse, est des plus élégants ; il vient du canton d'Argovie.

Pour diviser la paille en lanières bien égales, on emploie un instrument aussi simple qu'ingénieux. Il consiste en un manche, terminé par un crochet qui porte une étoile. Celle-ci est en métal ou en os. Elle a autant de rayons qu'on veut obtenir de lanières. Les rayons sont tranchants, et coupent la paille en divisions bien régulières, pourvu que l'on fasse coïncider le centre de l'étoile avec l'axe de ce petit cylindre que nous appelons tous un brin de paille.

N'oublions point que les pailles se teignent avec la plus grande facilité, et qu'on peut leur donner toutes les couleurs et les nuances de l'arc-en-ciel.

Quant à la façon même des tresses, une ouvrière habile sait la varier à l'infini.

II. — CADRE ANCIEN EN PAILLE TRESSÉE. Cet objet artistique, conservé à la Chartreuse de la Valsainte, est en paille tressée et ouvragée.

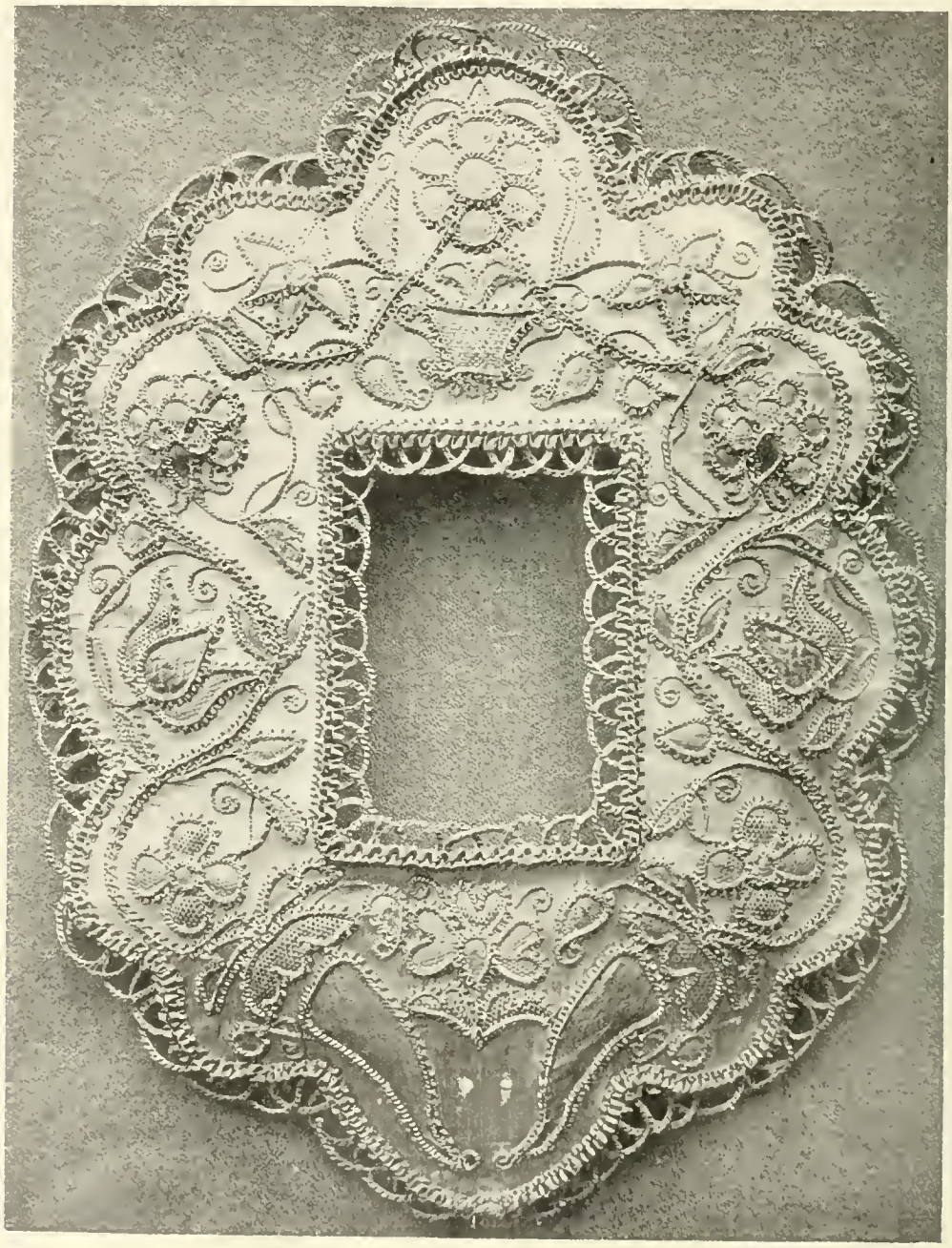
Bien qu'il ne soit pas de sa nature une œuvre d'Art chrétien, il peut l'être par sa destination, et, de fait, il encadre une vieille image de piété, mais qui est trop abîmée pour mériter de paraître. De plus, on a eu, jadis, l'idée d'enlever en bas, un motif de décoration, pour y substituer une coquille, afin de transformer le cadre en bénitier.

Notre cadre mesure $0^{m}358$ sur $0^{m}276$. Il présente, avec certains perfectionnements et avec plus d'élégance, le même genre de travail que les ornements des deux chasubles de Charmey.

Il a pour charpente un double carton, que l'on a collé sur toile, afin de conserver à l'objet sa forme bosselée et gondolée. Sur ce carton, découpé en festons gracieux, sont collés des brins de paille blanche, fendus sur un côté, puis dépliés; c'est là comme le fond d'une étoffe, bordée par une tresse, et sur laquelle s'étendra l'ornementation.

1. *Buche* ou *boutze*, expression qui signifie *paille* en patois fribourgeois.

Celle-ci dénote un goût exquis. Elle consiste, principalement, en guirlandes de feuillages et de fleurs, où la variété et la richesse du travail le disputent à son élégance. Nous n'avons pas ici cette verroterie, qui couvre la paille des chasubles de Charmey et de Besançon. Mais nous



Cadre en paille tressée et ouvragée. — Époque Louis XV.

apercevons des procédés nouveaux. La gamme des couleurs dans les pailles est très variée. On en distingue de blanches, de jaunes, de rouges, de vertes et de noires. Ces pailles jaunes, rouges et vertes sont d'une teinte pâle, qui s'harmonise très bien avec l'ensemble de l'ouvrage. Un ingé-

nieux tissage de fils bleus et de paille donne l'illusion d'une broderie ; ne devrais-je pas dire d'un brocart, puisque le brillant des paillettes rivalise avec l'éclat de l'or ?

Autre illusion aimable dans ce double sujet décoratif, qui, vers le bas, encadre une pièce, aujourd'hui disparue, un vase sans doute, et rappelle une corne d'abondance : le regard étonné croit voir, dans l'assemblage de ces minuscules rectangles en paille, une mosaïque formée de pierres précieuses.

Que penser de ces filigranes, dont les caprices légers viennent former les tiges ou bien sertir les pétales de chaque fleur? On se refuse à admettre que ces arabesques voltigeantes, ces rubans froncés, ces arceaux si déliés, ces vrilles échappées des guirlandes, soient en paille tressée. Ne dirait-on pas de l'orfévrerie? Oui, c'est bien la neige et l'émail, la trame étincelante, ce sont les trésors que chantait, il y a un instant, le poète de la Gruyère.

Ce cadre est manifestement ancien ; nous en avons la preuve dans la facture de carton qui sert de charpente.

Un double motif nous invite à attribuer l'ouvrage à l'époque Louis XV. C'est d'abord la forme bombée donnée à la surface ; on reconnaît là un caractère du style Louis XV. En second lieu, c'est la présence des fleurs qui émergent d'une sorte de corbeille. Ce sujet décoratif, qui apparaît déjà au XVIIe siècle, se rencontre fréquemment soit en peinture, soit en sculpture, dans le canton de Fribourg, sur des objets du XVIIIe siècle.

Les chasubles de Charmey et le cadre de la Valsainte sont exécutés avec une telle délicatesse qu'on peut les croire originaires d'un couvent.

Pareils travaux demandaient, en effet, une grande patience, et n'étaient guère accomplis que par des prisonniers; les uns, captifs plus ou moins résignés du bagne, les autres, prisonniers d'amour, au service de Dieu et du prochain, dans les monastères.

On croit généralement que la chasuble de Besançon et celles de Charmey sont dues à des religieuses. Nous nous rangeons bien volontiers à cet avis.

La tradition affirme que le cadre a pour auteur un moine de la Valsainte, mais sans nous donner de certitude absolue. Remarquons, toutefois, que ce genre de travail n'était pas inconnu des Chartreux. Au XVIIIe siècle, notamment, plusieurs d'entre eux exécutèrent de jolis objets en paille, dont quelques vestiges sont parvenus jusqu'à nous. Aux procédés de tissage, les Chartreux ajoutaient ceux de la marqueterie avec pailles teintes en couleurs vives. Ils obtenaient aussi des images pieuses, estampées de la façon suivante : Les pailles, déjà collées sur papier, étaient placées, à peine humectées, entre deux moules s'emboîtant l'un dans l'autre. Les moules se faisaient d'ordinaire en métal, en corne ou en soufre. Ceux de cette dernière catégorie, encastrés, pour plus de solidité, dans des mandrins en bois, n'étaient pas sujets à se déformer, comme la corne, et donnaient d'excellentes empreintes, plus douces qu'avec des matrices en métal.

Un heureux mélange de combinaisons variées produisit, parfois, des reliquaires, des boîtes d'hosties, des pupitres, qui sont de vrais objets d'art.

Celui qui vient d'être décrit compte, à bon droit, parmi les spécimens les plus intéressants de l'industrie de la paille tressée, dans le canton de Fribourg.

Cette industrie est saine pour le corps et pour l'âme ; elle se pratique dans les chalets des hautes montagnes, comme dans les gracieux « cottages » de la plaine ; on s'y adonne en famille ; elle occupe les longues soirées de la morte saison.

Mais, hélas ! de cette industrie il faut dire comme de la vertu : Elle n'est pas toujours rémunérée, en ce bas monde, suivant son mérite. Va-t-elle mourir pour cela ? Nous ne voulons pas le croire.

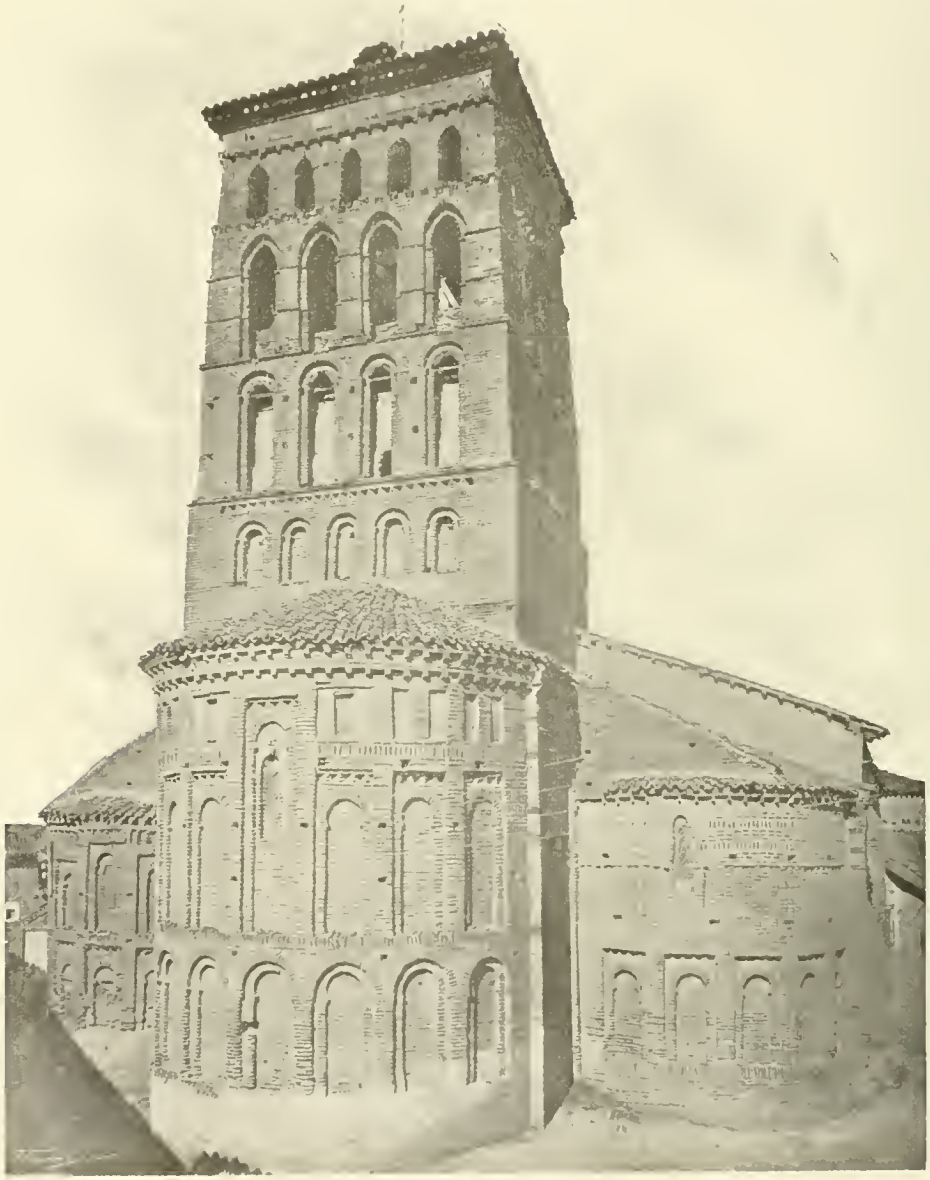
Délicieux objets en paille, petits chefs-d'œuvre aux reflets d'or, n'allez point disparaître en notre siècle des lumières et du progrès. Mais conservez aux braves populations de nos montagnes l'usage du travail en famille, les traditions artistiques du mobilier des chalets, les mœurs patriarcales des âges heureux ; précieux souvenirs que rappelle, avec leur charmant costume, la *petite coiffure en paille* des Armaillis (1) de la Gruyère.

Dom Louis-Marie DE MASSIAC.

1. Expression usitée en pays fribourgeois pour désigner les vachers.

L'architecture en briques en Espagne (1).

On sait que l'architecture en briques a été pratiquée d'une manière brillante à diverses époques, dans les pays où les circonstances se prêtaient mal a l'emploi de la pierre. Sans remonter aux Chaldéens et aux Assyriens qui érigeaient de majestueux palais en briques crues, sèches, cuites, émaillées, et aux Perses qui furent les héritiers de leurs méthodes et en tirèrent un art si brillant ; sans nous arrêter à l'emploi que les Romains et les Byzantins en firent pour le gros œuvre de leurs monuments habillés de pierre et de marbre,



Saint-Laurent de Sahagun.

il faut rappeler ici que, durant le moyen âge, l'art de la brique eut également un développement magnifique. Il fut pratiqué brillamment par les Arabes sur les confins de la chrétienté.

1. V. Vine. Lamperez y Romea, *Las iglesias españolas de Ladrillo*, Barcelone, 1905.

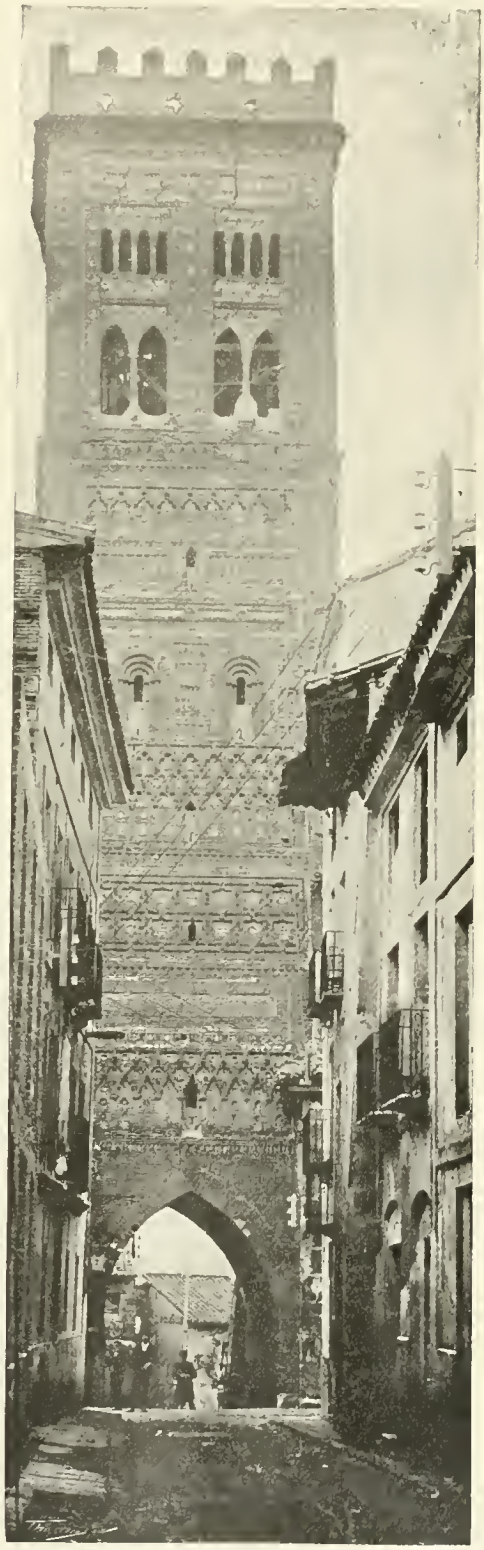
Les maîtres cosmaques le mirent en honneur en Lombardie et le répandirent dans un vaste rayon autour d'eux. Il eut une extension remarquable dans le Nord de l'Allemagne, en Scandinavie et dans les Pays-Bas, où il imprima son élégant caractère à l'architecture brugeoise. Il fleurit aussi dans le Midi de la France, autour de Toulouse et d'Albi, mais nulle part il ne se manifesta d'une manière plus pittoresque qu'en Espagne.

L'architecture en briques, partout où elle est pratiquée d'une manière rationnelle, présente des caractères communs, dus à la petitesse des dimensions et la netteté des formes des matériaux mis en œuvre: grands parements lisses ou garnis de retraites peu profondes, multiplication et division des éléments décoratifs, saillies anguleuses, multiples et successives remplaçant les moulures.

En Espagne on admire une magistrale entente de cette technique spéciale et du décor tout géométrique qui en dérive, et un riche développement de l'ornementation céramique, polychrome et émaillée, sous l'influence des Arabes et des Byzantins.

L'art de la terre cuite espagnol n'est pas exclusivement d'origine musulmane; il a sa physionomie propre, et d'une manière générale deux styles distincts, le *roman* et le *mudéjar*. Encore peut-on distinguer des écoles régionales, notamment celles de la vieille Castille, de l'Aragon, de l'Andalousie et du pays de Tolède. Sa chronologie a pour commencement, pour milieu et pour fin le Xe, le XIIIe et le XVIe siècle. Son histoire a été étudiée par M. Lamperez y Romea, qui se distingue parmi les architectes archéologues de la péninsule par ses fécondes recherches sur l'art national et par ses élégantes publications (1).

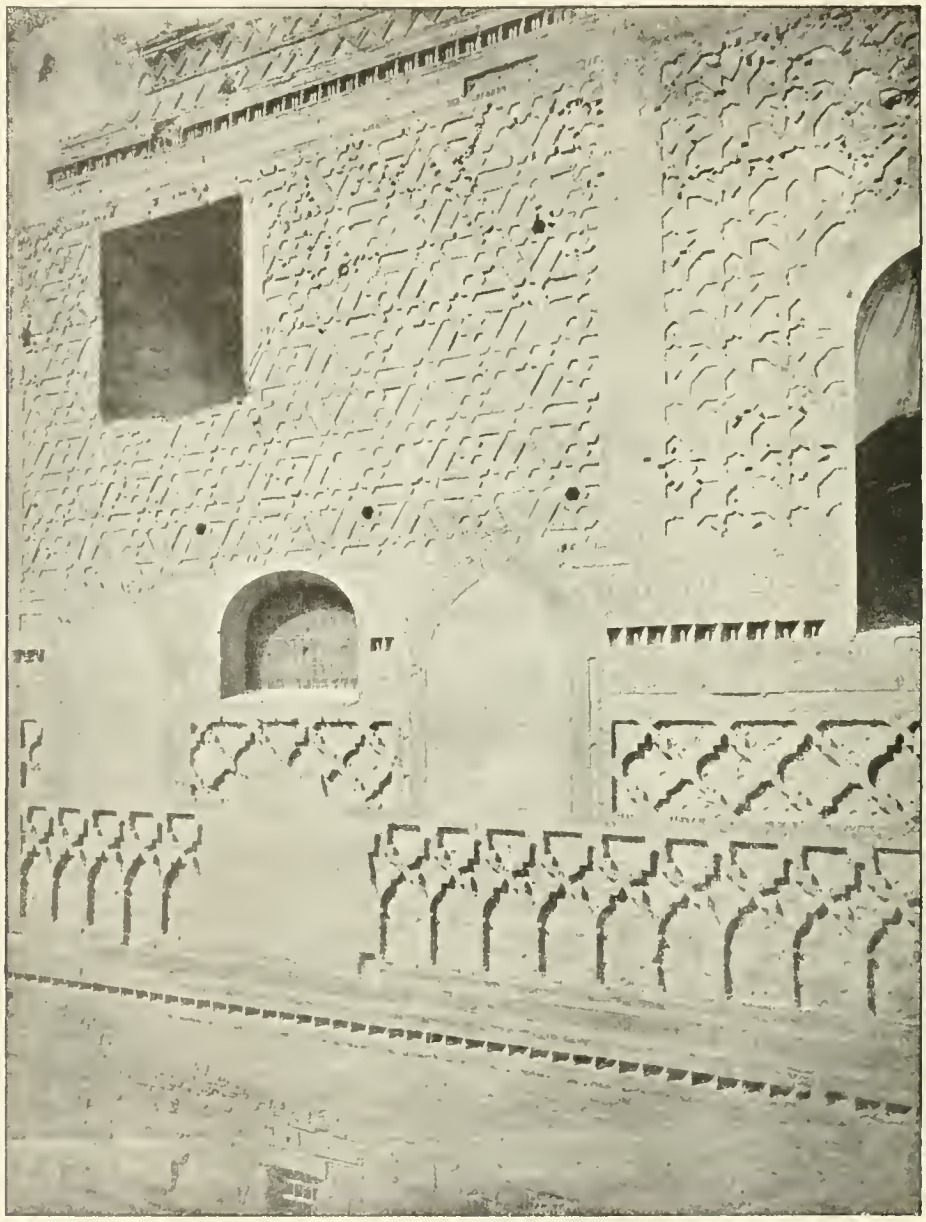
Les monuments en brique espagnols les plus anciens se rencontrent dans les environs de Léon, ville autrefois très importante, dans le voisinage Sud de l'antique cité d'Astorga, primitivement peuplée par les Maures Berbères. Au Xe siècle, les moines chassés de Cordoue y implantèrent les influences *mozarabes*, sous lesquelles s'érigèrent quantité d'églises et de monastères à Escalada, à Mazote, à Eslonza, à Castañeda, à Sahagun, etc. Les mozarabes amenèrent avec eux quantité



Tour de Saint-Martin de Teruel.

1. Vincent Lamperez y Romea, *Las iglesias españolas de Ladrillo*. Broch. in-4°, 16 pag., illustrée. Barcelone, 1905.

d'artisans ; l'histoire signale notamment une colonie de briquetiers qui peuplèrent le pays de Quintana près de Sahagun, où les Bénédictins eurent, dès le XIe siècle, un monastère qui fut un centre d'activité. C'est ainsi qu'au pays de Léon se montre de bonne heure un art d'architecture en brique très développé et remarquable, formé d'éléments mélangés, romans, mozarabes et mu-



Cathédrale de la Seo à Saragosse. — Imbrications sur un côté de l'abside.

déjares. Sans doute ses origines sont essentiellement chrétiennes. Au commencement du XIe siècle Alphonse V élevait la première basilique de Saint-Isidore de Léon, qui accuse le style latino-byzantin dans ses dernières manifestations, et qui fut construite en briques. En même temps on construisit en briques des édifices de style roman, ce que prouvent les restes de l'antique église du monastère de Sahagun, et surtout ceux des églises de Saint-Tirse et de Saint-

Laurent, deux églises en briques, d'un style roman empreint d'influences mozarabes et mudéjares qui peut s'appeler le style de Sahagun. Ces églises offrent de larges et hautes absides repro-

La Tour Neuve ou tour penchée de Saragosse.

duisant exactement les absides romanes en pierre si caractéristiques avec murs décorés d'étages d'arcades aveugles. Mais Saint-Laurent, dont nous reproduisons le chevet, avec ses bandes murales, ses impostes et ses archivoltes compliqués de subdivisions et de saillies, dénote déjà une

main musulmane habituée à la prépondérance du détail sur l'ensemble. Ici prélude l'architecture à laquelle M. Lamperez donne le nom d'*Aljamiada*, et qui exprime des idées chrétiennes sous une forme mahométane. On en pourra juger grâce aux beaux clichés que cet archéologue a bien voulu mettre à la disposition de la *Revue de l'Art chrétien*.

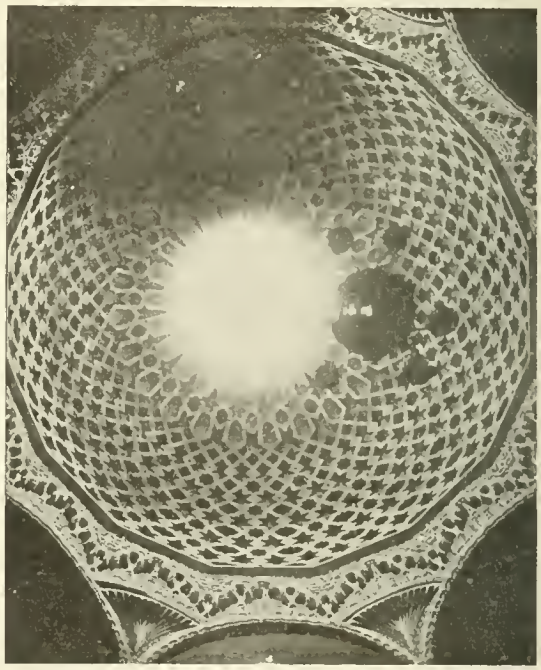
Un élément caractéristique de l'architecture de Sahagun est la tour carrée, légèrement pyramidale, établie sur la croisée du transept, élément étranger aux églises mudéjaresques d'Aragon, d'Andalousie et de Tolède. On constate ici l'adaptation de la construction en briques aux lanternes romano-byzantines.

Cloître de la Rabida de Huelva.

Le style de Sahagun se répandit dans toute la contrée et produisit Saint-Pierre de la Duenas, Sainte-Marie de la Lugareja, l'abbatiale cistercienne de la Vega (commencement du XIIIe siècle), etc.

Beaucoup des monuments de la Vieille-Castille offrent de nombreux exemples de la même architecture ; c'est toujours l'église romane voûtée, où la pierre est remplacée par la brique. Les colonnes font place à des piliers carrés, les arches sont appareillées par rouleaux en retraite ; à l'extérieur les arcades aveugles se multiplient. L'ensemble reste sévère, exempt de décorations mudéjaresques. La fantaisie musulmane se trouve ici subjuguée par l'austérité chrétienne.

Si de la Castille nous passons aux rives de l'Èbre, du Jalon et de la Sègre, le changement est complet. L'art de la brique, austère en Vieille-Castille, se montre fastueux en Aragon. Les mudéjares aragonais se montrent les dignes successeurs des illustres rois de Sarragosse L'architecture est ici caractérisée par la prépondérance de l'élément arabe, qui se maintient à travers quatre siècles de civilisation chrétienne. La technique de la brique portée à son apogée, et l'emploi de la céramique émaillée et polychrome, produisent un art tout en finesse, en dentelle, et en couleur, qui n'a pas même de rival dans les plus riches constructions des Almohades. La Giralda de Séville n'est pas supérieure aux tours de Saint-Martin et du Sauveur de Teruel ; et



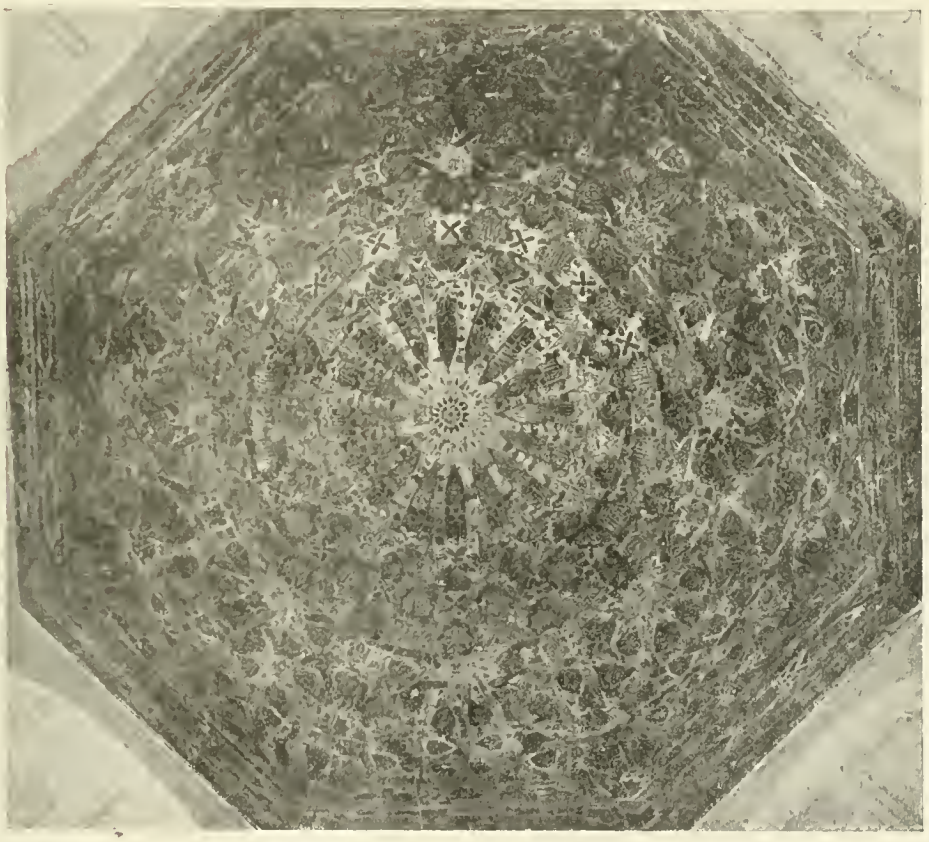
Coupole de la chapelle de la Pietà de Sainte-Marine de Séville.

l'église de Saint-Pierre de Calatayud ne le cède pas aux plus beaux édifices de Grenade.

L'architecture gothique eut un développement médiocre en Aragon. Ses églises sont à une seule nef, selon le type mudéjar. Si elles sont modestes à l'intérieur, le dehors déploie un luxe inusité. Les absides sont très développées, les tours très décorées ; les murs se couvrent de contreforts et de pinacles en briques richement ouvragés, et rehaussés d'émaux polychromes aux tons verts bleus et blancs, auxquels excellent les céramistes de la région. On ne peut rendre l'harmonie des lignes et l'éclat des couleurs qui distinguent les

murs de La Seo, l'abside de la Madeleine de Sarragosse, la tour de Saint-Martin et du Sauveur de Teruel, le campanile de Sainte-Marie de Calatayud, la lanterne de la cathédrale de Tarazone, et d'autres monuments mudéjars d'Aragon. Une des manifestations les plus caractéristiques de l'architecture en brique de l'Aragon, sont ses innombrables tours. Elles se rapportent à deux types : le type quadrangulaire, qui est la forme traditionnelle des minarets arabes (Saint-Gilles, Saint-Michel et la Madeleine de Sarragosse, Saint-Martin et le Sauveur de Teruel, Saint-Jacques de Daroca) ; et le type polygonal, qui est de tradition aragonaise pure, imité des campaniles gothiques de Catalogne et de Valence (Torre neuve de Sarragosse, Saint-André et Sainte-Marie de la Calatayud, Saint-Paul de Sarragosse, etc.)

Le groupe andalou d'églises en brique est plus difficile à étudier. Cordoue et Séville restèrent au



Coupole du couvent de la Conception à Tolède.

pouvoir des Mahométans jusqu'au XIIIe siècle, Huelva, jusqu'au XIVe, Malaga et Grenade jusqu'au XVe ; d'ailleurs après la conquête chrétienne, les traditions mauresques persistèrent et, se combinant avec l'influence hispano chrétienne, elles produisirent un art hybride, mêlé de roman, d'ogival, d'almohade et de mudéjar, dans lequel l'art de la brique ne tient plus que le second rôle ; il subsiste surtout dans les tours et les portes.

L'art chrétien en brique d'Andalousie est une imitation de l'art almohade, avec ses bandes et ses réseaux géométriques, qu'on voit reproduits dans la riche imbrication de la Giralda de Séville. Mais il s'y mêle de curieuses transpositions, en briques, des formes des monuments en pierres romans et gothiques. A la porte de l'église de Palos (Huelva), on a imité les voussures toriques des portes gothiques. Un curieux exemple de cette adaptation se voit au cloître du monas-

tère franciscain de la Rabida (Huelva). On y voit reproduites en briques les galeries bénédictines romanes avec leur stylobate, leurs colonnes trapues, leurs chapiteaux en brique, leurs arcs cintrés, la corniche à entablement ; le tout combiné avec des stalactites et des arabesques musulmanes.

Il faut noter ici l'emploi de ces curieuses voûtes à nervures croisées, à octogones étoilés, et à oculus central, dans le style hispano-mahométan, dont le type original se voit au mirhab de la mosquée à Cordoue et un peu plus tard aux coupoles de l'église du Christ de la Luz de Tolède. Lorsque l'art espagnol se transforme sous de nouvelles influences, les voussures des coupoles dégénèrent en simples ornements et forment un réseau d'un tracé géométrique extrêmement compliqué. La chapelle de la Piedad de Santa Marina et celle de l'Exaltation de Santa Catalina, toutes deux à Séville, en sont de bons exemples. On les retrouve, par suite de causes qui s'expliquent historiquement, à la Mejorada de Olmedo (Valladolid).

Le groupe tolédain de l'architecture en brique constitue la synthèse des trois précédents. Tolède était au XIe siècle un foyer actif de culture mahométane, et la conquête d'Alphonse VI n'y changea rien grâce à l'éducation arabe du roi Castillan. De là la prépondérance complète du style mudéjar, qui s'affirme à Tolède, à Illescas, à Tallavera, etc.

L'architecture religieuse tolédaine dérive de la construction romane en briques, pénétrée progressivement des formes arabes. Les églises de la Vieille Castille offrent les mêmes absides ornées de rangées superposées d'arcades décoratives que celle de Sahagun, de Cuellar, etc. Saint-Jacques d'Arrabal (XIIIe siècle) est le plus antique monument de l'espèce à Tolède. Aux XIVe et XVe siècles les éléments arabes s'accentuent et les absides de Saint-Ginès, de Sainte-Ursule, du Christ de la Luz, etc. offrent ces mêmes arcades, mais dentelées, festonnées, ornées de détails, où se rencontrent des influences andalouse et aragonesque, déjà éloignées des formes romanes castillanes.

Un exemple important et presque unique de l'art mudéjar est la coupole de la Conception à Tolède. Elle offre un spécimen de ces réseaux géométriques dont il est question plus haut, mais à la richesse de ces combinaisons étoilées s'ajoute la richesse des fonds en céramique aux émaux polychromes, rehaussée de reliefs et d'inscriptions. C'est l'apogée de l'art espagnol en terre cuite. L'église voisine de Saint-Jacques de Talavera offre une curieuse transposition en briques des résilles en pierre des roses et fenêtres gothiques.

Bref la belle étude de M. Lamperez y Romea peut se résumer ainsi : l'architecture espagnole en brique se fait jour en premier lieu dans l'architecture mozarabe et romane de la Vieille Castille aux Xe et XIe siècles ; elle se développe plus tard, accentuant ses détails mauresques, dans l'Aragon et l'Andalousie aux XIVe, XVe et XVIe siècles ; elle s'étend en même temps à Tolède où elle offre un mélange d'influences diverses ; enfin, après avoir vécu de ses propres ressources, elle finit par copier les formes de la pierre. Elle expire à la Renaissance.

L. Cloquet.

Comment renouveler l'art chrétien (1).

Sous ce titre, qui éveille tout de suite le plus vif intérêt, M. A. Germain, dans un petit volume de l'excellente collection : *Science et religion*, passe en revue les œuvres de la plastique et de la peinture à sujets chrétiens à travers les siècles. Il énumère tous les morceaux hors ligne, et, en connaisseur, il en indique la valeur esthétique et expressive. De cet examen ressort l'écrasante supériorité du moyen âge sur les siècles ultérieurs, et la stérilité de la Renaissance au point de vue religieux. A cette époque, il ne trouve guère à signaler en France que la *Descente de Croix* de Bourdichon dans les Heures d'Anne de Bretagne ; en Flandre, rien que l'*Adoration de la Sainte Trinité* du polyptyque de Jean Bellegambe à Douai ; en Allemagne, à peine quelques morceaux d'Holbein ; en Italie, dans les thèmes sacrés, les grands maîtres, Michel-

1. A Germain, *Comment renouveler l'art chrétien*. In-12°, 64 pp. Paris, Bloud, 1906.

Ange en tête, ne voient plus alors que des prétextes à scènes décoratives et à tableaux dramatiques, les têtes des madones les plus idéalisées de Raphaël ne sont pas transfigurées. L'auteur n'admet au rang d'œuvres d'art chrétien que quelques rares tableaux dus à Vincente Joannes et à Luis de Moralès.

A l'époque suivante des morceaux rarissimes sont acceptés comme des pages chrétiennes spiritualisées, savoir quelques œuvres de Rembrandt et de Van Dyck, de Ribera et de Zurbaran, de Velasquez et de Murillo. Mais au XVIIIe siècle la matérialité l'emporte décidément sur la spiritualité. Rubens et ses élèves ne prennent pas rang parmi les artistes chrétiens malgré les thèmes religieux de leurs peintures.

Il est intéressant de suivre M. Germain, abordant l'art contemporain. Dans la première moitié du XIXe siècle, les « Nazaréens groupés autour d'Overbeek, et le maître lui-même, manquent de vie et d'expression fervente. Hess, Kock, Vogel, de Vert, Schadow, Eggers, Schnorr, Führich lui-même sont impuissants à atteindre l'idéal, faute d'une bonne éducation esthétique. »

Plus tard les préraphaélistes anglais, Hunt, Brown, Rossetti et Wats échouent de même malgré leur talent, et Burne-Jones, dans ses œuvres rayonnantes de poésie, ne réussit à spiritualiser que sa *Nativité* à Saint-Michel de Torquay. Les Bénédictins de l'École de Beuron «tout préoccupés de mesures, de proportions significatives, comme certains Hellènes de l'antiquité, n'ont encore montré que des œuvres purement décoratives. »

En Belgique, M. Germain n'a rencontré qu'une figure imprégnée d'amour, l'*Ecce Homo* de Constantin Meunier, et une seule scène « qui retienne par sa gravité religieuse, la *Présentation de Jésus* d'Ernst Wante, à Eecloo. Pas un mot de Jean Bethune, ni de Joseph Janssens : est-ce oubli, ou dédain ?

Mais en France, depuis quarante ans, M. Germain trouve à composer tout un « remarquable spicilège d'œuvres imprégnées d'esprit chrétien»; elles sont dues à Eugène Delacroix, à Louis Jeannot, à Hippolyte Flandrin, à Amaury Duval, à Millet (l'Angelus), à Legros, à Gustave Moreau, à Puvis de Chavanne, à Félix Villé, à Paul Borel, à Luc Olivier Marson, à Louis Castex, à Yencesse à Oudiné, à Cabruchet, à Charles Dufraine, à Just Becquet, à Bonnassieux, à Paul Dubois, à Chapu, à Frémiet et à Dampt. Et pour expliquer ce phénomène curieux d'un apogée d'art religieux qui, (selon l'auteur, se manifeste en France et qui coïncide avec l'anémie de sentiment religieux, M. Germain développe ce paradoxe, que « les apogées de l'art chrétien ne tiennent pas plus à l'exaltation du sentiment religieux, que sa décadence à l'anémie de ce sentiment. »

D'ailleurs nous devons ajouter que l'auteur très distingué de l'étude intéressante ici résumée, envisage presque exclusivement les produits de la peinture et de la sculpture, et que le critérium auquel il s'attache pour apprécier la beauté des œuvres, c'est l'expression naturelle et pieuse des figures, la spiritualisation des têtes (les faces à rayonnement spirituel).

Finalement, il aborde la question pratique, celle du *relèvement de l'art chrétien*. « Pour régénérer l'art religieux, pour le christaniser davantage, le rendre à la fois humain et surnaturel, vivant et émouvant, il importe avant tout d'amener les artistes qui désirent s'y consacrer à l'étude raisonnée et approfondie des manifestations de la piété. » « L'interprète de sujets sacrés doit étudier avec soin les expressions des croyants qui s'appliquent de toutes leurs forces à vivre selon la loi divine. Il est indispensable qu'il arrive à distinguer tous les signes par lesquels s'affirment ou s'ébauchent la dévotion, la ferveur, le rayonnement spirituel. »

Et comment inculquer à nos artistes des préceptes esthétiques d'un ordre aussi délicat ? La création d'écoles-ateliers lui paraît pratiquement irréalisable. La seule tentative abordable est l'œuvre préconisée par la Société *L'Art sacré;* elle consiste surtout dans un enseignement oral dont M. Germain indique le schéma. Il comprend les cours d'*Histoire de l'art chrétien*, d'*archéologie* et d'*iconographie*, d'*exégèse* et de *liturgie*, de *psychologie religieuse* et d'*esthétique ;* d'après le sommaire ce dernier manque entièrement de base doctrinale sérieuse.

A notre avis, tous ces efforts généreux et admirables d'hommes aussi distingués que dévoués à

la religion, risquent de rester à peu près stériles, et cela, parce qu'ils ne se placent pas sur le véritable terrain.

A quoi peuvent-ils aboutir, sinon à améliorer un peu la qualité, au point de vue du sentiment religieux, des produits artistiques éclos dans des milieux profanes, sous l'influence du régime actuel, qui a pour base l'hérésie *de l'art pour l'art?*

Le grand art chrétien ne doit pas s'alimenter des fantaisies religieuses des très fins et très délicats artistes qui font des toiles pour les expositions et des morceaux de sculpture susceptibles, grâces à un beau souffle pieux, d'être utilisés d'aventure dans une église.

L'art chrétien, tel qu'on le concevait au moyen âge, et tel que nous devons aspirer à le restaurer, est un ensemble harmonieux où l'architecte, le sculpteur, le peintre, le verrier, l'orfèvre, le mosaïste, et tous les auxiliaires de l'œuvre monumentale concertent leurs efforts, sous une discipline parfaite, dans un but bien défini d'avance; et les ouvriers de ces grandes œuvres devraient être des êtres spéciaux, consacrés par vocation à la glorification du Seigneur à l'aide de leur ciseau et de leur pinceau. L'idéal de l'art religieux n'est pas atteint parce que dans une figure, peinture ou sculpture, le fin amateur peut saisir le souffle de l'âme et le « frémissement de la spiritualité rayonnante.» Il leur faut plus et moins. Il leur faut la splendeur décorative, il leur faut l'harmonie des arts associés, il leur faut l'empreinte unique d'un même style dans un vaste concert monumental, il leur faut l'enseignement complet de vastes pages iconographiques, tout imprégnées de doctrine chrétienne ; il leur faut l'hommage commun des artistes affinés et des humbles artisans, dans une œuvre où chaque détail est soumis à un rigoureux programme sous une discipline supérieure. Le grand art chrétien a donc besoin d'artistes formés pour lui dès le jeune âge, éduqués exclusivement pour l'œuvre religieuse, imprégnés de son idéal, soumis à toutes ses règles. Il faut donc nécessairement créer l'atelier-école. Les grands génies de l'art, les artistes célèbres ne lui sont pas absolument nécessaires. Selon nous la marche à suivre est de former une nombreuse génération d'humbles artisans chrétiens, d'ouvriers épris de foi et d'idéal, attelés à une œuvre bien plus décorative que transcendante. De leurs rangs surgiront de grands talents, peut-être des génies. En attendant, ils décoreront dignement la maison du Seigneur, qui sera belle, mais n'aura rien de commun avec un musée.

Nous pensons bien n'être nullement en désaccord sur tout cela avec M. Germain, si ce n'est quant au peu d'efficacité de l'enseignement destiné à des artistes profanes antérieurement éduqués pour les peintures et les sculptures d'expositions.

L. Cloquet.

Correspondance.

Espagne.

Madrid, le 11 juillet 1906.

On vient de découvrir dans la *crypte de San Antolin* de la cathédrale de Palencia des vestiges très caractérisés d'un édifice ancien.

La découverte est due à la perspicacité de l'archéologue M. Fr. Simon y Nieto, bien connu par ses études sur les Campos gothiques, et il est étonnant que parmi les centaines de fidèles qui, tous les ans, viennent vénérer les reliques du saint Patron, personne jusqu'ici n'ait remarqué, ni signalé du moins, l'existence de ces précieux restes d'architecture. Et cependant des savants tels que MM. Mélida Agapito, Revilla, Anibal Alvarez, Lamperez, Gomez Moreno qui depuis ont visité la crypte sont tous d'accord pour reconnaître l'importance de la découverte.

La crypte se compose de deux parties de caractères très distincts : celle qui se trouve au fond est formée par huit arcs en fer à cheval dont le tracé est analogue à celui des Hermites de San Juan de Baños, de San Millan de la Cogulla de Suso, de San Sebastian de Toledo, de San Cebrian de Mazote et d'autres, mais d'un genre et de proportions très différentes des arcs qu'on rencontrera plus tard dans l'architecture islamite. Les chapiteaux sur lesquels ils s'appuient sont de caractère franchement visigoth. D'ailleurs on a prouvé que les arcs en fer à cheval de Palencia, et de Baños, dans la même province, ont été apportés en Espagne par les barbares du Nord et non avec l'invasion sarrasine.

La *crypte de San Antolin* fournit un élément de plus pour établir la suite de l'histoire de l'art de la période barbare dans notre Péninsule Les découvertes du même genre deviennent de jour en jour plus nombreuses et ne peuvent étonner que ceux qui ne prêtent pas assez d'attention à notre histoire. L'histoire de la civilisation romaine se dessine dans les aqueducs de Ségovie, Tarragone, Mérida ; dans les murailles de Tarragone élevées sur l'enceinte cyclopéenne et dans d'autres restes, de même que dans de belles mosaïques, statues, sarcophages, etc., etc. Les diverses phases de l'art islamite s'observent à Tolède, Cordoue, Grenade, couvent des Thérèses à Ecija et en cent autres villes. Il aurait été inexplicable qu'entre ces deux périodes aucune trace ne serait restée de l'art visigoth étant donné que les mêmes influences de destruction ont passé également sur tous les monuments.

Sous l'arcade centrale et entre deux colonnes se trouve l'arcosole du saint, rude et vétuste comme les constructions qui l'entourent. La construction remonte au VIIe siècle et tout fait croire qu'elle a été élevée pour conserver les reliques qu'elle garde et qui furent transportées à Palencia à cette époque.

Les archéologues qui ont visité la crypte sont tous d'accord sur le caractère visigoth de cette partie intérieure ; mais il n'en est pas de même quant à la classification de la partie la plus proche de l'entrée dont le style est moins bien déterminé.

Simon y Nieto, pour prouver qu'elle appartient au classique romain, se base sur des documents écrits et sur la comparaison avec d'autres constructions trouvées à Palencia. Quelques archéologues et architectes la considèrent comme romane et du XIe siècle la confondant avec une partie de la cathédrale qui fut démolie au XIVe siècle pour faire place à l'édifice actuel.

*
* *

Dans une prochaine correspondance j'aurai le plaisir de communiquer aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* une notice avec photographies du premier monastère cistercien espagnol qu'on croyait complètement détruit alors que la nef, une entrée, l'abside et d'autres éléments en subsistent encore. Ce monastère se trouve tout près de Benavente.

Le *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones* a publié une étude de ce monastère ainsi que de la *Cueva de San Antolin.*

Enrique SERRANO FATIGATI.

Question.

CHACUN sait combien fut en vogue au XVIe siècle la figuration dite mystique de l'Immaculée Conception. Rappelons qu'elle représente la Vierge Marie sous la forme d'une jeune fille debout, joignant les mains, les cheveux tombant sur les épaules; différents emblèmes, dont le nombre varie généralement de douze à seize, l'environnent et, au-dessus d'elle, apparaît en buste le Père éternel, qui la bénit, en prononçant ces paroles du Cantique des cantiques: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te.*

Par qui, où et à quelle époque exactement cette figure a-t-elle été instituée?

Il me semble que Léon Maxe-Werly s'est montré très téméraire à cet égard; je fais allusion à son travail, posthume, il est vrai, intitulé: *l'Iconographie de l'Immaculée Conception de la Sainte Vierge depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe*, travail publié dans les *Notes d'art et d'archéologie* en 1903 (tirage à part de 48 pages, avec planche et figures). Maxe-Werly y attribue positivement l'invention de la figuration dont il s'agit à « l'auteur inconnu des *Heures* à gravures publiées pour le compte et aux frais de Simon Vostre », et il ajoute: « Cette image n'est pas antérieure à l'année 1505; elle apparaît pour la première fois dans les *Heures de la*

Imagerie des Sociétés Saint-Augustin et Saint-Jean l'Évangéliste.

Vierge Marie à l'usage de Rome, imprimées cette année par Thielmann Kerver (pp. 18-19). »

Il me paraît impossible qu'une modeste gravure de livres d'heures ait été, comme il le dit, le « prototype » d'une figuration mystique de cette importance, nouvelle sinon par le choix des emblèmes (ils avaient sans doute paru bien antérieurement dans la figuration allégorique, représentant la Vierge assise dans l'*Hortus conclusus* et vers laquelle accourt la licorne, symbole du Christ), mais par l'attitude de Marie, debout et joignant les mains, et peut-être par l'introduction de l'image du Père éternel.

Je pourrais citer différents auteurs qui, comme moi, estiment que la « figuration mystique » remonte aux dernières années du XVe siècle, où la croyance à l'Immaculée Conception de la Vierge était devenue si populaire. Mais je me bornerai à citer notre *Revue* elle-même: en 1885 (p. 528), elle félicitait la maison Desclée d'avoir reproduit en images de piété l'arbre de Jessé, la Conception de la Vierge, la Majesté de Dieu et le Christ de pitié, quatre types... qui sont empruntés aux meilleures sources du XVe siècle expirant. » Or l'image de la Conception reproduite est bien la « figuration mystique », avec douze emblèmes.

En présence de l'affirmation de L. Maxe-Werly, il conviendrait de donner des preuves d'antériorité à 1505 et de chercher à répondre d'une manière très précise à la question que j'ai cru devoir poser; l'intérêt m'en paraît être incontestable.

Léon GERMAIN DE MAIDY.

(25 juin 1906.)

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 25 mai 1906.* — M. Clermont-Ganneau donne lecture d'un rapport sur les résultats d'une exploration archéologique et géographique, qui a été entreprise dans le pays des anciens Édomites, au mois de mars de cette année, par une caravane de l'école des Dominicains, sous la direction des PP. Janssen et Savignac.

Séance du 1er juin. — Le président annonce que le capitaine Benet, du 3e bataillon d'Afrique, qui s'est déjà signalé par d'intéressantes trouvailles de mosaïques chrétiennes à Tabarka, vient de commencer, avec le concours de la direction des Antiquités et Arts, des fouilles à Bulla-Regia, au cours desquelles il a mis à jour de nombreux fragments de statues et plusieurs inscriptions latines offrant de l'intérêt pour l'histoire et l'épigraphie.

M. Schlumberger présente à l'Académie, au nom de M. de Mély, la très intéressante étude qu'il a publiée tout récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur le retable de Beaune.

M. Ph. Lauer, attaché à la Bibliothèque Nationale, communique les photographies des reliquaires en ivoire, en émail, en orfévrerie, etc., qui composent le trésor papal de la chapelle pontificale du *Sancta Sanctorum* au Latran (Rome).

Séance du 8 juin. — M. Edmond Pottier résume un mémoire où M. Radet étudie le type de l'Artémis plastique trouvée à Sardes et récemment acquise par le Louvre.

Séance du 9 juin. — On sait, par un texte d'archives du XVe siècle, que le grand peintre tourangeau Jean Fouquet a illustré, vers 1474, un livre d'heures pour Philippe de Commynes, le fameux homme d'État et historien. Le comte Paul Durrieu a retrouvé, dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale qui n'avait jamais été remarqué jusqu'ici (n° 1417 du fonds latin), un livre d'Heures qui paraît correspondre à ces données.

Ce volume, en effet, renferme vingt miniatures, qui ont malheureusement beaucoup souffert, mais dans la plupart desquelles il semble qu'on puisse reconnaître la main de Jean Fouquet. D'autre part, il montre les armoiries de Commynes, comme blason du premier possesseur du livre.

Séance du 29 juin. — M. S. Reinach, au nom de M. Seymour de Ricci, annonce à l'Académie que les fouilles pratiquées dans le puits d'une maison romaine à Alésia ont donné des résultats très intéressants.

Séance du 6 juillet. — Mgr Duchesne, directeur de l'École française de Rome, donne quelques renseignements sur les fouilles entreprises à Bologne par M. Albert Grenier. Ces fouilles ont pour objet de déterminer les rapports entre le développement de deux nécropoles antiques, l'une étrusque et l'autre italiote.

M. le marquis de Vogüé entretient l'Académie d'une petite église sise au village de Sauveplantade sur les bords de l'Ardèche. Elle s'élève sur les ruines d'un temple de Jupiter; une inscription romaine y est conservée ! L'église a été bâtie à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe siècle. La coupole qui couvre le centre du transept a la forme d'une pyramide portée sur des trompes. C'est peut-être la seule qui existe en France. Un des grands arcs s'appuie sur un chapiteau de forme trapézoïdale, orné de rosaces sculptées en méplat, d'un faire qui rappelle l'art oriental ; M. de Vogüé considère qu'il a dû appartenir à une église bâtie vers le VIIIe ou le IXe siècle.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'un rapport sur les fouilles des catacombes d'Hadrumète par M. l'abbé Leynaud, curé de Sousse. Il signale la découverte d'une lampe d'argile rouge, avec symbole chrétien, d'un tombeau d'enfant, inscription sur marbre gris, et, en particulier, d'un sarcophage recouvert de mosaïque, entouré d'un encadrement de petits cubes noirs.

Séance du 13 juillet. — M. Schlumberger rend compte du voyage de M. G. Millet dans la péninsule des Balkans ; M. Millet a étudié sur place un grand nombre d'églises et de couvents, notamment, les superbes édifices de Manassia et de Ravanitza, ainsi que les sanctuaires de la région.

Séance du 20 juillet. — M. Grenier s'applique à faire l'exposé des fouilles qu'il a entreprises aux environs de Bologne dans les nécropoles étrusques.

M. Edmond Pottier prend la parole à ce sujet et demande quelques explications complémentaires touchant le degré d'ancienneté que paraissent présenter certaines tombes, comparativement à d'autres qui ont été fouillées sur divers autres points.

Séance du 27 juillet. — M. Bertaux, professeur à l'Université de Lyon, présente les photographies de plusieurs panneaux anciens étudiés ou découverts par lui à Valence (Espagne) : un triptyque flamand de la seconde moitié du XVe siècle, plusieurs panneaux du grand retable léonardesque de la cathédrale de Valence, dont les volets ont été peints en 1507 par deux Espagnols, Fernando de los Llanos et Fernando de l'Almedina ; un très curieux panneau du peintre italien Paoli di Santa Leocadia qui représente, aux pieds de la Vierge, les trois fils d'Alexandre VI. César Borgia est figuré dans l'attitude d'un vaincu ou d'un prisonnier qui rend son épée, la garde en bas.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 13 juin de 1906.* — M. Arnauldet fait une nouvelle communication sur les tapisseries du château de Blois qui proviennent de Naples et de Milan.

M. Marquet de Vasselot présente la photographie d'une vasque en bronze italienne de la collection Martin Leroy, signée NICOLAVS FABIANI et datée de 1491.

M. Sellier informe la Société de la découverte d'une stèle romaine à la base du mur d'enceinte de la cité sur le chantier du Métropolitain.

M. Manceau signale la découverte d'une marque de carrière sur un bloc au bord du Lac de Tunis : il pense qu'il provient de l'officine genii Martis à Chemtau, exploitée vers l'an 183.

Séance du 20 juin. — M. Sellier signale de nouvelles découvertes de pierres sculptées dans le soubassement du mur antique au chantier du quai aux Fleurs à Paris.

M. Héron de Villefosse communique le texte des inscriptions funéraires trouvées au même endroit et explique le sens de plusieurs bas-reliefs professionnels représentant des pêcheurs, des marchands et un chariot à quatre roues chargé d'un coffret où un personnage verse le contenu d'une corbeille.

M. Bardeaux signale un menhir entre Fosses et Survilliers (Seine et Oise) et en demande le classement.

Séance du 27 juin. — M. Michon fait une communication sur les restaurations du groupe Laocoon.

M. Héron de Villefosse signale l'importance de l'inscription romaine découverte avant-hier dans le chantier du quai aux Fleurs. Elle fait connaître le nom d'un exarchus, grade militaire du IVe siècle, ce qui fixe la date de la construction de la muraille.

M. Ravaisson Mallien étudie une médaille d'Élisabeth de Gonzague.

M. le Cte de Nettancourt signale les monuments romains et seldjoucides qui se trouvent sur le trajet du chemin de fer de Bagdad et présente des photographies des inscriptions hittites des environs d'Angora.

M. Nimier présente la tête et la main du S. Jean d'un vitrail de la chapelle de Vincennes provenant de la succession de M. Audinat. Rien ne prouve qu'il était l'œuvre de Jean Cousin.

Séance du 4 juillet. — M. Vernet présente des photographies de stèles et de débris antiques découverts dans les fouilles de la Cité.

M. Durand Grésille fait une communication sur l'œuvre du Maître de la mise au tombeau du Musée de Liverpool en comparant à ce tableau la Pietà de la collection Martin Leroy. Il ajoute quelques remarques nouvelles sur l'œuvre d'Hubert Van Eyck et attribue à Raphaël un tableau de la National Galerie qui représente le Baptême du Christ.

Congrès des Sociétés savantes, tenu à la Sorbonne, en avril 1906. — M. l'abbé Amand Aguel fait connaître un remarquable travail de broderie de l'église de Notre-Dame, cathédrale d'Embrun du XIVe siècle.

M. E. Lefebvre-Pontalis expose les règles à suivre pour la rédaction des monographies d'églises. Il insiste particulièrement sur la convenance qu'il y a à commencer par la description intérieure d'un monument avant d'aborder celle de l'extérieur ; il s'est élevé en outre contre la confusion que l'on fait de l'ogive et l'arc en tiers-point. Nous voudrions à notre tour signaler combien est essentiel, dans la monographie d'édifices, le relevé du plan à terre qui fait trop souvent défaut dans les écrits descriptifs. Il en résulte des explications longues et confuses ; un simple plan schématique permettrait de supprimer souvent des centaines de lignes oiseuses et laborieuses à lire.

M. Levy de Vosly s'occupe des inscriptions trouvées dans les vieilles maisons de la Seine-Inférieure, où il voit une importation des croisades.

M. Pierre Coquille étudie les statues des églises des environs de Guéry (Seine et Oise), qui permet de suivre les étapes de la plastique du XIIe au XVIe siècle, dans une partie de l'Ile-de-France qui eut ses traditions propres.

M. Demaison essaie de reconstituer la cathédrale carolingienne de Reims.

Congrès archéologique de Carcassonne. — M. le colonel Grillère a ouvert le congrès au nom des sociétés savantes locales. M. Héron de Villefosse a résumé l'histoire de l'archéologie de Carcassonne. M. Lefebvre-Pontalis a exposé le but de la Société française d'archéologie et particulièrement du présent congrès. Puis ont commencé les travaux.

M. Jos. Roux fait connaître l'ancienne église de Saint-Sernin, détruite en 1793. On visite les deux églises de la ville basse. Saint-Michel et Saint-Vincent, remontant au XIVe siècle ; du type des églises du Midi, à une seule nef ; Saint-Michel, large de 20 à 25 m., le cède à peine à la cathédrale de Mirepoix, qui a la plus large nef de France.

Le congrès visite Cannes et son abbaye bénédictine.

A Rieux, il rencontre la curieuse église à rotonde bien connue, malheureusement engagée dans des constructions parasites ; son iconographie est intéressante (1) ; puis, à Saint-Hilaire (Limoux) le monastère antique, avec vestiges de ses défenses, que Mérimée appelait des *fortifications domestiques*.

L'église encore latine, à nef unique, est du XIIIe siècle. Son gracieux cloître du XIVe siècle est remarquable ; il garde une charpente primitive.

Signalons ici un mémoire présenté par M. Roux sur la châsse en argent de saint Gomer (XIVe s.), et un autre de M. le Dr Barbot, qui a retrouvé cette année même, au pied du grand clocher de Mende, les quatre cryptes romanes qui ont abrité jadis les restes de saint Privat et de saint Innocent.

Nous n'entreprendrons pas de suivre les congressistes dans l'étude de la vieille cité de Carcassonne et de ses remparts sans rivaux dans leur genre. Mentionnons seulement l'église Saint-Nazaire, un des monuments les plus intéressants de la contrée, sauvé par Viollet-le-Duc. Cet édifice, en croix latine, offre une triple nef romane suivie d'un transept et d'une abside gothique, reconstruits de 1269 à 1321 ; il est orné d'admirables vitraux.

Le congrès a encore visité l'abbaye cistercienne de Fontfroide et son superbe cloître du XIIIe siècle, puis la cathédrale Saint-Just de Narbonne, avec son admirable chœur inachevé (XIVe s.), édifice unique dans la région. L'église en ruines de Lamourguier abrite plus de 1300 pièces formant un vrai musée lapidaire non classé.

La seconde partie du Congrès de la Société française d'archéologie s'est tenue à Perpignan et a eu pour objet l'ancien Roussillon. A Perpignan on a visité la cathédrale à la large nef unique, en style méridional, et dont la façade a été restaurée par M. A. Mayeux fils. Une série d'églises du XIVe siècle, dans le Roussillon et la Catalogne ont conservé des arcs plein cintre à mouluration presque romane.

Parmi ces églises, il en est une qui est particulièrement intéressante, c'est celle qui est située au milieu de la citadelle de Perpignan (ancien château-fort des rois de Majorque), au milieu de la ville. Cette église a, malheureusement, été divisée en deux étages par un plancher.

Un autre monument très caractéristique de Perpignan, c'est le castillet ou châtelet Notre-Dame, porte fortifiée de l'ancienne enceinte, dont on trouvera une image d'après photographie.

Enfin, l'ancienne loge (lonja) ou bourse de mer, en gothique espagnol du XVe siècle, qui contient, au premier étage, une grande belle salle (dite salle Arago) contiguë à l'hôtel de ville, dont elle dépend.

Arles-sur-Tech, qu'on visite ensuite, possède une église et un cloître remarquables : à l'entrée de l'église, on voit, incrusté dans une muraille, un très haut-relief roman, avec ressouvenirs de l'art byzantin représentant Guillaume de Genselme. Dans l'église, un beau retable en bois doré du XVIIe siècle. Le cloître contigu à cette église est de la fin du XIIIe siècle.

Elne, que le Congrès visite ensuite, est célèbre par un cloître du XIIe siècle, tout en marbre blanc, qui mérite la réputation dont il jouit, bien qu'il ait subi des remaniements et restaurations regrettables. L'église contiguë (ancienne cathédrale) est fort remarquable.

Nous avons emprunté ces quelques notes au rapport que M. l'architecte Besnard, le délégué de la société centrale d'architecture et archéologue connu de nos lecteurs, a publié dans l'*Architecture*, dont il est le correspondant habituel ; ses comptes-rendus illustrés par sa main sont des chefs-d'œuvre du genre. Nous avons aussi utilisé un compte-rendu de M. Nizet.

1. V. Revoil, *Architecture romane du Midi de la France.*

Académie d'Arras. Congrès des Sociétés savantes tenu à Arras du 7 au 10 juillet 1904. Documents, discours, rapports. Arras, Roharé, 1905. In-8° de 314 pp.

H. Potez. *La capitale poétique de la France au XIIIe siècle.* Discours sur Arras.

H. Parenty. *La Renaissance d'Artois et Boulenois. Le château d'Hesdin en Artois. Berceau effectif des artistes et des arts de la Renaissance flamande.* Séries de notes destinées à justifier le titre de la communication.

Levé. *Caractères français de l'œuvre du peintre Jean Bellegambe.* Protestation contre l'attribution à l'école flamande, lors de l'Exposition de Bruges de 1902, d'œuvres « incontestablement françaises amenées là par la plus détestable routine, par la plus erronée des traditions », ceci à l'adresse de Mgr Dehaisne.

Abbé Michaux. *Les caractères architectoniques de l'église de Wismes.*

Th. Leuridan. *Projet de fédération d'histoire locale entre les sociétés savantes de la région du Nord.* Excellent de tous points, si l'on avait partout des hommes dévoués et oublieux d'eux-mêmes comme le zélé bibliothécaire des Facultés catholiques de Lille.

Edm. Leclair. *Rapport sur les travaux de la Société d'études de la province de Cambrai.* Rien de mieux pour mettre en lumière et en relief ce que peut un président de société... tel que l'abbé Leuridan.

L. Quarré-Reybourbon. *Les sociétés savantes de la région du Nord et leurs travaux historiques.*

Dr Lancry. *Projet de fédération amicale des Sociétés savantes de province présenté au nom de la Société Dunkerquoise.*

R. Rodière. *Rapport sommaire sur les monuments historiques classés et à classer du département du Pas-de-Calais.*

M. Enlart. *Nos cathédrales disparues. Thérouanne, Arras, Boulogne.* Conférence.

Commission royale des Monuments de Belgique. — L'assemblée générale annuelle de la Commission royale des Monuments et de ses Correspondants a eu lieu le 8 octobre dernier.

L'ordre du jour était ainsi réglé :

1° Rapport du Secrétaire.

2° Rapports des Comités provinciaux.

3° Qu'y a-t-il de mieux à faire pour la conservation des meubles et objets de toutes sortes, devenus hors d'usage ? Les garder dans les locaux auxquels ils ont été destinés ou les réfugier dans les musées ?

4° Les autels des chapelles absidales rayonnantes de grandes églises étaient-ils orientés ou disposés chacun suivant l'axe de la chapelle ?

5° Inventaires des objets d'art appartenant aux établisssements publics.

Nous en parlerons ultérieurement.

Académie des Sciences de Turin. — Depuis quelques années l'Italie a commencé résolument la publication des richesses paléographiques et artistiques que possèdent ses nombreuses et importantes bibliothèques.

L'Académie des Sciences de Turin annonce à son tour la reproduction en fac-simile des manuscrits les plus importants qui se trouvent dans les bibliothèques du Piémont.

Le premier volume de la collection nouvelle reproduira par l'héliotypie le missel miniaturé exécuté en Espagne durant les années 1358 à 1361 pour le cardinal Roselli. (*Il Missale miniato del Card. Nicolò Roselli* (1). Ce manuscrit est remarquable, outre son mérite artistique, par les scènes iconographiques qui ornent le début de chacun des offices.

1. Un volume de 134 planches en héliotypie 38 × 50 et 24 pages de texte. Prix : 150 L.

Bibliographie.

DE SINT-NICOLAASKERK VAN JUTFAAS. EEN DORPSKERK ALS BOUWWERK BESCHREVEN, door Dr J. A. SCHAEPMAN, EN MET HET OOG OP HAAR VERSIERING, nader verklaard, door G. W. VAN HEUKELUM, pastoor van Jutfaas. — Utrecht, 1906, in 8°, 76 pp., 12 pl.

Prix : 1 fr. 75.

CE n'est pas aux lecteurs de cette revue qu'il faut faire connaître l'éminent curé de Jutfaas, Mgr G. W. van Heukelum, fondateur et conservateur du musée archiépiscopal d'Utrecht, président de la Gilde de St-Bernulphe. En effet, ce n'est pas dans son pays seulement que l'on estime ce savant prêtre. L'amitié cordiale que Mgr Van Heukelum entretenait avec MM. Helbig, Reusens et le baron de Bethune, les relations qui l'unissent encore au chanoine Schnütgen et à d'autres rénovateurs de l'art chrétien, le prouvent à toute évidence. La belle église qu'il a élevée, dans une contrée dont les trésors artistiques ont été décimés par les troubles religieux, est elle-même suffisamment appréciée, pour qu'on soit désireux de la connaître d'après la description de son propre auteur.

L'an 1853, le Souverain Pontife rendit aux catholiques hollandais la hiérarchie épiscopale. Alors, après un sommeil de mort qui avait duré trois siècles, « l'Église romaine » commença à revivre. Mais quelle vie, après un désastre aussi fatal ! Les églises avaient été confisquées, leur mobilier dispersé, les statues brisées, les peintures détruites. Dans ce temps-là (vers 1853), l'une ou l'autre église rendue aux catholiques ne fut pas plus soigneusement gardée par eux qu'elle ne l'aurait eté par des mains protestantes et iconoclastes. L'ignorance et l'indifférence pour les œuvres d'art chrétien, ont laissé disparaître alors mainte église ou meuble ancien, conservés jadis par les hétérodoxes. Je ne citerai que l'église romane Sainte-Marie à Utrecht et le jubé de Saint-Jean à Bois-le-Duc.

C'est à cette époque que des hommes éminents: Jos. Alberdingk Thym, le Dr Cuypers et Mgr van Heukelum se levèrent pour protester contre ce vandalisme.

L'action de ce dernier qui mettait à la disposition des artistes, ses écrits, ses conseils et ses collections de documents, fut particulièrement décisive pour la renaissance de l'art national hollandais. Non content d'enseigner des théories, Mgr van Heukelum voulut aussi instruire par l'exemple. Il termina en 1875 une belle église paroissiale et se mit à l'enrichir aussitôt d'un beau mobilier de style gothique tertiaire, et de peintures murales inspirées du décor du XVe siècle de Hattem et Stedum.

Après avoir terminé ce travail, le savant et méritant chanoine dressa *son testament artistique*, c'est-à-dire qu'il publia un ouvrage qui décrit la grande œuvre de sa vie : l'artistique église rurale de Jutfaas.

Ce livre, soigneusement édité, comprend une introduction fort intéressante de Mgr le Dr H. J. A. M. Schaepman, empruntée au journal *De Tijd* du 25 mai 1875. La description même est illustrée d'une douzaine de planches très nettes qui représentent l'église et ses meubles. Mgr van Heukelum n'a pas voulu écrire un ouvrage strictement scientifique. Il nous donne une simple description des diverses parties du monument, de ses meubles, de ses vitraux, le tout exécuté sous sa savante et artistique direction. Sans cesse il trouve des points de comparaison dans d'autres édifices où l'on fait dévier la tradition chrétienne du moyen âge. L'auteur combat le mauvais goût qui règne si souvent dans nos églises ; il le fait en montrant les modèles qu'il trouve partout dans la sienne: les orgues, les confessionnaux, les peintures symboliques, tout est pour lui une occasion d'insinuer les vrais principes de l'art chrétien. Si parfois l'un ou l'autre de ses collègues se débarrasse de quelque meuble artistique, le curé de Jutfaas le rachète pour en doter son église, devenue un musée, où se voient les orgues d'Amsterdam et un beau retable gothique allemand. L'édifice a été meublé dans le style du XVe siècle : en ce style sont exécutés pavement, bancs, autels, confessionnaux, vêtements religieux. Les notes explicatives qui accompagnent la description montrent les grandes connaissances de l'auteur en matière d'art chrétien, de symbolisme et d'hagiographie, connaissances puisées aux meilleures sources et dans les meilleurs ouvrages anciens et récents.

Les tendances de l'écrivain se manifestent à chaque page du livre. L'impression dominante qui s'en dégage est bien celle-ci : « étudiez le moyen âge et les chefs-d'œuvre de son art et vous serez à même de l'appliquer aux exigences modernes. »

Le texte du livre est simple, sans prétention scientifique : il s'adresse principalement aux prêtres et aux artistes, qui souvent ont trop peu d'érudition iconographique. Ce livre sera pour eux un véritable manuel, où bien des connais-

sances s'accumulent dans les notes explicatives.

On préférerait voir ces notes, très scientifiques fondues dans la description même. Il est dommage que des remarques de si grand intérêt soient reléguées au bas des pages. Quoi qu'il en soit, il faut souhaiter voir le livre de Mgr van Heukelum entre les mains des prêtres, des artistes, des catholiques cultivés et de tous ceux enfin qui s'intéressent à la beauté de la maison de Dieu.

J'espère faire prochainement connaître plus en détail aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* quelques objets remarquables de l'église de Jutfaas.

Bois-le-Duc. X. SMITS.

DÉGAGEMENT DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI. État de la question en avril 1906, par M. E. J. SOIL. — Broch. illustrée. Tournai, Casterman, 1906.

Il y a plus d'un quart de siècle que nous combattons pour qu'on respecte et restaure nos vieux monuments, notamment pour qu'on dégage ceux qui étouffent entre des masures parasites. L'impulsion donnée naguère a produit un mouvement qui ne s'arrête plus, et qui risque d'aller trop loin, par l'intervention du public qui s'est ému, et qui tend aux solutions extrêmes.

Nous qui avons défendu les cathédrales contre les brutalités des bâtisseurs modernes, nous allons devoir défendre l'agglomération civile, les maisons et les rues, contre les abus des dégagements. Nos églises demandent de l'air pour respirer, mais pas l'isolement absolu. Il en est autour desquelles on a fait le vide complet comme Saint-Jacques et Saint-Nicolas à Gand; elles ont perdu de leur majesté et le quartier environnant a perdu de sa vie.

Il est des cathédrales près desquelles on a créé une vaste plaine; elles en sont devenues moins grandioses; c'est ainsi qu'on a considérablement diminué le prestige de l'incomparable chevet de la cathédrale du Mans.

On commet la même faute, en ce moment, à Gand, en transformant en une place publique d'aventure, un vide brutalement créé par les démolisseurs outranciers aux alentours du beffroi. On va commettre cette même faute à Tournai, en supprimant entièrement la rue des Chapeliers. C'est en effet le projet de dégagement intégral qui prévaut, ainsi que nous l'explique M. Soil, avec une clarté d'exposition qui est un de ses talents.

Il fait connaître les deux projets en présence et, malgré sa réserve, il ne cache pas sa juste préférence pour le projet plus discret et plus artistique de M. Sonneville.

Il y a des gens qui se figurent qu'on doit poser un monument sur une place découverte, comme on pose un objet d'art sur une table d'exposition. Nous n'espérons pas les convertir.

L. CLOQUET.

DIE BEINEHAUSER LOTHRINGENS — LES OSSUAIRES DE LA LORRAINE, par R. S. BOUR. Buchdrückerei der Lothringer Zeitung G. m. C. M. — Metz, 1906.

Si, au point de vue de l'histoire de l'art, beaucoup d'ossuaires de la Lorraine sont négligeables, quelques-uns, entre autres celui de Schorbach, sont d'un intérêt incontestable; tous ont une signification très grande au point de vue religieux, et à cet égard le travail du Dr Bour revêt une réelle importance. Ces petits monuments nous apparaissent comme des constructions ecclésiastiques élevées dans un sentiment de piété pour les morts, entretenues et soignées par la charité chrétienne, se continuant au delà de la tombe. Et s'il est vrai qu'on peut juger de la valeur des sentiments religieux d'un peuple d'après la façon dont il honore ses morts, nos ancêtres n'ont pas à craindre la comparaison avec les peuples païens.

A l'exception de l'Autriche, où les constructions servant de dépôt d'ossements ont une importance particulière, vu leur âge et leur valeur architecturale, la question des ossuaires n'a guère été étudiée avec ensemble dans aucun pays; le travail du Dr Bour comble cette lacune, du moins en ce qui concerne la Lorraine. L'auteur a relevé la liste de toutes les villes et villages dans lesquels un ossuaire a existé ou subsiste encore et il reproduit en vignettes les plus intéressants de ces derniers. Cette publication est précédée d'une étude approfondie sur les ossuaires ou charniers (du latin *Ossuarium*, *Carnarium*), encore dénommés par corruption lesuaire, châneu, chaineu, châni ou châning. L'âge et l'origine de ces constructions sont examinés dans un chapitre spécial. C'est au commencement du XIIIe tout au plus à la fin du XIIe siècle que notre auteur place les premiers ossuaires qu'il définit: constructions élevées la plupart du temps dans les cimetières et destinées à la conservation des ossements mis à jour par l'utilisation de tombes, ayant servi à des enterrements antérieurs. Dans d'autres paragraphes sont étudiés leurs formes et emplacement, leur mobilier et leur décoration, enfin la façon respectueuse dont furent traités les restes humains.

L. C.

VOR FRUE KIRKE OG HOSPITALET I AARHUS — ÉGLISE NOTRE-DAME ET HOPITAL A AARHUS, par V. Lorenzen et C. Braestrup. — Bayers, Albert, éditeur à Christiania, 1906.

Des nombreux monuments religieux que les catholiques danois élevèrent au moyen âge, le plus grand nombre a disparu en même temps que la vraie foi s'évanouissait : le temps et l'indifférence ont causé leur ruine, et parmi ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, un grand nombre ont été défigurés par les réfections et restaurations.

C'est à peine si trois douzaines d'églises et autant de bâtiments claustraux sont parvenus jusqu'à nous dans des conditions telles, qu'ils peuvent servir utilement à l'étude de l'histoire de ces grands siècles d'art et de religion. Parmi ces derniers monuments, l'église Notre-Dame à Aarhus et l'hôpital y annexé se distinguent en ce qu'ils nous représentent des spécimens de l'art architectural au Danemark à des époques successives de l'histoire. L'hôpital et l'église furent dans l'origine un couvent de Dominicains avec chapelle conventuelle. M. l'architecte Braestrup en a levé avec soin toutes les parties. A l'aide de ses dessins et de nombreuses photogravures reproduites dans son intéressant ouvrage, M. Lorenzen nous donne une description détaillée de l'édifice. Il est parvenu à déterminer plus ou moins rigoureusement l'âge des différents éléments. C'est ainsi qu'il fixe vers 1250, c'est-à-dire à la période de transition, la construction du chœur, au chevet plat, aux fenêtres en plein cintre, dont les deux travées ont été couvertes à une époque subséquente, de voûtes en liernes et tiercerons. Il en est de même de la sacristie, tandis que le cloître et l'aile Ouest du couvent seraient du XVe siècle.

Notons ici, comme dans maintes autres églises scandinaves, un exemple de construction en briques, avec des détails curieux, tels que ceux des corniches, et des pignons à gradins, qu'en tout autre pays on s'étonnerait de rencontrer dans des églises.

L. C.

DAS FREIBURGER MUNSTER EIN FUHRER FUR EINHEIMISCHE UND FREMDE, par F. Kempfer et Schuster. — In-12, 232 pp. richement illustré. Fribourg, Herder, 1906.

Voici encore un notable exemplaire à ajouter à la collection tant désirée des monographies monumentales ; celle-ci prend la forme très pratique d'un guide de poche, bien qu'elle soit une œuvre d'érudits, résultant de la collaboration d'un architecte et d'un peintre décorateurs. Le livre, édité avec l'habileté typographique qui honore la maison Herder, si souvent citée dans nos colonnes, est rempli de belles illustrations, de reproductions choisies tant photographiques que schématiques.

Le monument est des plus dignes de cette étude soignée. Le monastère de Fribourg garde des vestiges romans remarquables, qui ne détruisent pas l'unité de son splendide vaisseau gothique en croix latine, dominé par la reine des flèches ajourées. L'architecture du chœur est remarquable par sa sveltesse, singulière par son abside à trois pans, et ses treize chapelles collatérales à deux pans en saillie, avec contrefort central, celles du rond-point en nombre pair. L'édifice est orné de ravissantes sculptures ; les figures assises du comte Conrad et du roi David, les statues de la Vierge, de l'Église et de la Synagogue, et quelques figures d'anges sont à classer parmi les chefs-d'œuvre de l'art chrétien, et celles qui surmontent les arcatures du porche intérieur forment un ensemble des plus gracieux. L'intérieur est enrichi de retables d'autels historiés et de vitraux de la Renaissance.

L. C.

LA PEINTURE RELIGIEUSE EN ITALIE JUSQU'A LA FIN DU XIVe SIÈCLE. Leçons professées à l'Université de Nancy, par M. P. Perdrizet. — In-8°, 52 pp. 2 pl. — Nancy, Imprimerie de l'Est, 1905.

Vasari nous a trop longtemps mystifiés sur les origines de la peinture italienne. Depuis que son histoire a été passée au crible d'une critique savante, guidée par le sens esthétique et aidée de l'analyse technique approfondie, les notions se précisent et les légendes s'en vont. L'esprit de clocher existe en Italie comme en France. On l'appelle le *campanilisme*; il a surtout sévi à Florence, où a régné le *florentinisme*, et Giorgio Vasari est son père.

L'histoire de la peinture italienne ne remontait guère jusqu'ici qu'au XIIIe siècle ; on la commencera dans l'avenir à *Santa Maria Antica* et au VIIe siècle, qui est l'époque où les artistes cherchaient en Italie un refuge contre les Iconoclastes. L'art romain n'a jamais péri ; il a donné naissance au style nouveau qui s'accuse au XIe siècle dans les fresques de Saint-Urbain de Caffarella et de Sainte-Agnès de Rome. Ghiberti avait parlé avec admiration des œuvres du maître romain, Pietro Cavallieri, dont les fresques grandioses ont été retrouvées il y a six ans à Ste-Cécile au Transtévère. Cavallieri fut un grand maître, dit M. Perdrizet, et l'école romaine du XIIIe siècle dont il est le nom glorieux, est par ordre de date la première école italienne. Cavallieri ne fut pas

un disciple de Giotto, le contraire serait plutôt vrai ; quand Giotto fut appelé à Assise, il trouva l'église supérieure de Saint-François presque entièrement décorée de fresques par Cavallieri et ses disciples; c'est à tort que Vasari les attribue à Cimabuë. La priorité de l'école romaine sur l'école florentine est désormais incontestable.

Que devient l'assertion de Vasari, que l'art italien serait né à Florence avec Cimabuë,devant la gracieuse et mystique madone de Sienne attribuée à Guido, un demi-siècle avant ? Le millésime que porte le retable du *Municipio* de Sienne a vainement été contesté. Sienne comme Rome avait de grands peintres quand Florence n'en possédait pas encore.

D'ailleurs la gloire de Cimabuë avait été surfaite par suite d'une mauvaise lecture du Dante; la mention qu'en fait le poète tient non du panégyrique, mais plutôt de la satire.On sait l'histoire de la Madone de Santa Maria Novella, dite de Rucellai, que le peuple porta jusqu'à l'église en triomphe. Mais c'est ici qu'est la légende. Ce n'est pas à Florence, c'est à Sienne, que se passa cette grande chose,une grande ville interrompant le travail quotidien pour celébrer l'achèvement d'un chef-d'œuvre. Le fait eut lieu le 5 juin 1311, quand le grand maître siennois, Duccio di Buoninsegna, eut terminé le retable du Dôme. Duccio a été dépouillé de cet honneur par Vasari au profit de Cimabuë. Mais, il y a plus, la Madone de Rucellai, ce chef-d'œuvre de la peinture archaïque, est-elle-même l'œuvre de Duccio !

Telles sont les sensationnels redressements historiques par lesquels s'ouvrent les attachantes leçons du distingué professeur de Nancy. Il continue en montrant Duccio, né une génération avant Giotto (milieu du XIIIe s.), mort vers 1320, comme le grand initiateur de l'art siennois et le maître glorifié à Florence ; il étudie l'œuvre émouvante de cet artiste puissant qu'il compare au Dante, le peintre mystique de la Vierge et des anges, le narrateur de l'Évangile ; il montre ses attaches byzantines, mais aussi ses aspirations idéales qui en font un lointain précurseur de Raphaël.

Quant à Giotto, il ne naquit point d'un paysan comme le dit Vasari, et ce fut bien avant la date avancée par celui-ci (1272). Ce fut plutôt vers 1266 ; il mourut, croit-on, en 1336. M. Perdrizet continue d'une manière aussi attachante qu'érudite l'étude de l'œuvre de Giotto, et il faut signaler sa captivante description des fresques d'Assise. Il fait ressortir la grandeur de ces conceptions, qui, malgré certaine perfection réalistique, sont d'un classique préoccupé surtout de faire parler l'âme de ses personnages à la façon des sculpteurs français du XIIIe siècle.

Enfin notre docte auteur caractérise l'art des successeurs de Duccio et de Giotto : de Taddeo Gaddi, de Giovanni da Milano. Il décrit les fresques du Campo Santo de Pise, dont les plus géniales sont gratuitement attribuées par Vasari à Orcagna. Il montre enfin dans les fresques d'une chapelle des Espagnols à Florence, la réunion de qualités inachevées des deux écoles qui florissaient en Toscane au milieu du XIVe s. Avec celle du Campo Santo de Pise et du Municipio de Sienne, elles marquent le point culminant de la peinture italienne, après Duccio, Giotto et Simone. Après cela, l'invention tarit, l'art médiéval expire, et la Renaissance a le champ libre.

Nous avons tâché de résumer les belles leçons de M. Perdrizet. Nous avons sous les yeux la lettre de notre cher Directeur, Jules Helbig, qui, déjà mourant, adressait à leur auteur des éloges plus autorisés que les nôtres. Il gardait l'espoir de pouvoir faire encore un compte-rendu de ces études. L'écrivain de ces lignes ne peut que déplorer d'avoir dû suppléer son regretté maître ; M. Perdrizet doit le regretter davantage.

L. CLOQUET.

LA COLORATION ENSEIGNÉE A L'ÉCOLE D'ART INDUSTRIEL, par M. l'abbé G. DELESCLUZE. — Broch. Bruxelles, de Meester, 1906.

Nous avons fait connaître l'intéressante et scientifique théorie de M. l'abbé Delescluze sur l'harmonie des couleurs (1). L'auteur veut passer de la spéculation, non seulement à la pratique, mais même à l'enseignement professionnel, et c'est l'objet d'une plaquette que nous avons reçue.

Si la mémoire, dit-il, fournit ses matériaux à l'imagination et à la pensée (qui peuvent en faire œuvre artistique), la mémoire ne s'acquiert que par l'acte. La mémoire des couleurs peut s'acquérir par l'exercice. Les exercices que M. D. préconise auront pour effet de laisser dans la mémoire la nuance et le nom des couleurs d'une de ces gammes harmoniques qu'il a si bien définies Il instaure donc des procédés mnémotechniques consistant à établir une catégorie dans les matériaux de la coloration. De là une série d'exercices destinés à former les futurs praticiens de la peinture décorative au maniement aisé de la polychromie harmonique. Ils ont pour base sa *tablature* des couleurs. Nous souhaitons que l'auteur puisse décider un directeur d'école professionnelle à faire sur ses élèves l'essai de la méthode.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 69.

LES ORIGINES DES ANCIENS MONUMENTS DE POITIERS ET CELLES DE SON PALAIS DE JUSTICE ET DE SON DONJON, par le P. C. DE LA Croix, S. J. — In-8°, 87 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1906.

En trente années d'étude assidue et de fouilles personnelles, et grâce à l'examen de 37 kilomètres de tranchées ouvertes dans le sol de Poitiers pour des travaux publics, le P. de la Croix a recueilli quantité de données sur l'histoire souterraine et les origines antiques des vénérables monuments de la cité pictone. Son érudition en a tiré des déductions intéressantes, et il a pu établir quelques dates la préhistoire des édifices actuels, du baptistère de Saint-Jean, de la cathédrale, des églises de Saint-Hilaire, de Notre-Dame, de Sainte-Radegonde.

La deuxième partie du volume que nous signalons concerne le palais de justice avec la tour Maubergeoise, si bien étudiés, décrits, restaurés par M. Mazin : il s'agit bien entendu toujours des origines de ces édifices, et de conjectures faites sur le palais romain qui les a précédés.

L. C.

L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE NIMES, BASILIQUE-CATHÉDRALE, par M. le chan. DURAND. — In-8° de 105 pp. 7 pl. Nîmes, Debroux, 1906.

Nous voici encore en possession d'une nouvelle monographie de cathédrale : son auteur est archiviste de l'Académie de Nîmes et un membre distingué du *Comité de l'art chrétien ;* c'est un agréable écrivain, versé en iconographie et connaissant bien la langue technique de l'archéologie monumentale. Il décrit d'une façon consciencieuse l'antique basilique et son riche contenu ancien et moderne.

L'église cathédrale de Sainte-Marie est un vaisseau orienté du XIe siècle, remanié à diverses époques. Sa façade romane a été en partie détruite et restaurée au XVIIe siècle ; sa tour carrée, également romane, a été exhaussée au XIVe siècle, et puis encore au XVe. La partie ancienne la plus intéressante est le fronton de sa façade d'allure classique, mais bien romane, témoins ses savoureux modillons ; ensuite la frise historiée qui souligne ce fronton, et qui malheureusement a été refaite en partie après 1567.

M. le chanoine Durand précise l'histoire de la tour. Il décrit minutieusement toute l'iconographie de la frise où se déroule dans la partie romane l'histoire d'Adam, d'Ève, de Caïn et d'Abel et dans la partie de la Renaissance, due à Mgr d'Ouvrier, la suite de l'Ancien Testament, l'histoire de Noé, d'Abraham, de Joseph, de Moïse, etc.

Une autre frise de personnages surmontait le portail, mais il n'en reste rien de lisible.

L'intérieur de la basilique a été restauré avec talent par Revoil.

L'église est garnie d'un riche mobilier artistique en grande partie moderne; on remarque surtout une importante série de vitraux d'Édouard Didron.

L. C.

FRA ANGELICO ET BENOZZO GOZZOLI. — *Le maître et l'élève*, par Gaston SORTAIS. — Gr. in-8° de 275 pages, illustré de 5 chromolithogravures et de 48 photogravures hors texte. Prix : 10 fr. — Desclée, De Brouwer et Cie, Bruges.

S'il est, dans l'art italien, des figures attrayantes et bien faites pour émouvoir, ce sont, à coup sûr, celles de Fra Angelico et de Benozzo Gozzoli, le maître et l'élève. Elles appartiennent à une période de transition et de lutte ; l'idéal giottesque, à ce moment, se perd de plus en plus et déjà s'annoncent les aspirations nouvelles de la Renaissance et cet impétueux essor qui portera l'art italien à son sommet et puis à sa décadence. Deux courants opposés sont aux prises et tiraillent les artistes : le spiritualisme mystique que représenta avec éclat le moyen âge, et le naturalisme païen, que va faire triompher la Renaissance.

Les créateurs, les inventeurs de génie, et, à leur tête, Masaccio, se lancent vers les horizons nouveaux et se passionnent pour la beauté du corps. Ceux qui restent épris de la beauté de l'âme sont, la plupart, des imitateurs serviles de Giotto. Seuls, Fra Angelico et son disciple, Benozzo Gozzoli, restés fidèles à l'ancien idéal, émergent de cette foule d'artistes sans originalité, et prolongent glorieusement l'existence des mystiques.

Ce parfum de pieux archaïsme est pour quelque chose dans le charme qui sort de leur art, et on ne peut que féliciter M. Gaston Sortais d'avoir associé dans un même hommage les deux derniers représentants de l'art du moyen âge.

Le volume qu'il leur consacre, sans apporter de données nouvelles sur le *Quattrocento* italien, est de ceux qu'on lira avec fruit à cause de la justesse de ses idées générales ; il appartenait à une plume catholique de retracer la carrière de deux artistes profondément chrétiens et qu'on ne peut, d'ailleurs, comprendre qu'à condition de l'être soi-même ; M. Sortais s'est pleinement acquitté de sa tâche en faisant ressortir l'élévation du génie de ses héros et leur caractère nettement religieux.

Agréablement écrit, bien documenté, enrichi d'un excellent choix de gravures, qui facilitent l'intelligence du texte, l'ouvrage de M. Sortais est appelé à instruire autant qu'à charmer. Ceux qui se préparent au voyage d'Italie,— et qui n'a rêvé de ce projet, — trouveront dans ce livre une recommandable préparation ; ceux qui connaissent les doux horizons de la Toscane et de l'Ombrie y revivront quelques-unes de leurs meilleures impressions.

Au surplus, nous félicitons notre Éditeur d'avoir ajouté à ses collections de bons livres (des livres d'élite), un volume remarquable par sa belle présentation typographique et par sa riche illustration,qui comprend non seulement de nombreuses reproductions photographiques, mais encore quantité de chromos.

D'aucuns parlent avec dédain du procédé chromolithographique : « Le livre est également orné de quelques chromos,et c'est franchement regrettable : un tel procédé ne peut donner l'idée de l'œuvre de tels maîtres.» Ainsi s'exprime la *Revue de l'art moderne* de M. J. Comte après avoir fait l'éloge du texte et des vignettes. On voit bien que nos critiques n'envisagent l'illustration du livre qu'au point de vue de la fidélité documentaire. Personne ne prétend rendre par les moyens actuels le merveilleux accent de la palette magique du peintre et ce n'est pas ce que le lecteur cherchera dans les pages enluminées qui enrichissent le livre ; ces chromos plus ou moins réussis (les anges sont relativement bien rendus et fort gracieux) introduisent dans le volume un appoint décoratif très apprécié du public, moins blasé de l'image que nos dilettanti.

Le Christ descendu de la Croix. (Galerie antique et moderne, à Florence.)

LE RETABLE DE BEAUNE, par F. DE MÉLY. — Paris, in-4° de 40 pages, 3 héliog. hors texte, 20 grav. 5 fr. *Gazette des Beaux-Arts.*

Le *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune n'avait jamais encore été publié. M. de Mély, qui s'est attaché à découvrir les signatures des Primitifs, ayant pu montrer aux membres de la

ANGE DE FRA ANGELICO - 1433 - (MUSÉE DE FLORENCE)

Commission au milieu des caractères cryptographiques de l'inscription du vêtement du Christ les deux lettres majuscules IM, a enfin obtenu l'autorisation de reproduire ce retable apparemment l'un des plus précieux joyaux du trésor artistique de la France.

Dans cette page qu'on prétendait avoir été exécutée en une année par Roger Van der Weyden, M. de Mély trouve cinq faits différents et démontre que, commencée en 1443, elle a été terminée vers 1452 seulement ; il pense que la partie centrale signée IM, doit être de Memling. Des rapprochements avec l'œuvre du célèbre peintre montrent la part de vraisemblance de cette supposition nouvelle, que les uns combattent, que les autres admettent, nous le savons, sans que cependant jusqu'ici, aucun critique d'art se soit cru suffisamment armé pour la discuter publiquement.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL.

M. Lefebvre-Pontalis étudie les influences normandes, aux XIe et XIIe siècles, sur les églises du Nord de la France. Elles s'accusent par le pilier cruciforme employé dans les nefs dépourvues de voûtes; et plus tard, dans les églises voûtées, par des faisceaux de quatre colonnes et quatre colonnettes, dont le prototype est à Saint-Pierre de Jumiège (Xe siècle), les galeries de circulation au niveau des fenêtres hautes. Ajoutons encore les portails sous pignon saillant, les clochers en courte pyramide carrée, ornée de boudins aux arêtes, les tours lanternes carrées, tandis que celles du Rhin sont octogonales. M. L. P. disposé, peut-être à tort, à considérer la cathédrale de Tournai comme rhénane, lui attribue ici gratuitement une tour-lanterne octogonale ; les *chonq clotiers* de Tournai sont bien carrés aussi et contrastent également avec les dômes germaniques.

Même analogie dans la décoration. Le petit rectangle divisé en quatre triangles, l'étoile aux quatre raies anguleuses, les chevrons, les losanges, les damiers, foisonnent de part et d'autre. Les chapiteaux godronnés abondent en Normandie, et aussi dans la vallée de l'Oise. Les bâtons brisés se rencontrent rarement au Sud de la Loire ; ils furent importés au XIIe siècle de Normandie dans l'Ile de France; plus on s'éloigne de la Normandie vers la Picardie, plus ils deviennent rares. Le portail d'Andrieu (Calvados) et de Villers St-Paul (Oise), aux archivoltes en frette crénélée et en dent de scie, sont curieux à rapprocher; le second semble une réplique du premier. On trouve de part et d'autre des pignons réticulés comme ceux de Saint-Étienne de Beauvais et de Trie Château. Les têtes plates ou masques triangulaires qui collent leur bec sur un boudin dans les portails de Normandie apparaissent aussi dans l'Oise et la Somme; les demi-cercles qui se recoupent, caractéristiques du style normand, se sont répandus partout, dans le Nord, en Champagne, en Sicile, en Syrie. La corniche aux petites arcatures, subdivisées en deux cintres, se répandit au XIe siècle, dans le Beauvaisis et le Valais.

L'ornement caractéristique de l'Ile de France, d'après les observations si consciencieuses et si attentives de M. L. P. sont les étoiles ou violettes, dont les quatre branches en relief se détachent sur les bandeaux et les archivoltes, les trous cubiques, le bandeau et chapiteau à feuilles d'acanthe, et le fruit d'arum.

L'école gothique du Nord prit au XIIe siècle un caractère original par l'usage général de la croisée d'ogives et de l'arc en tiers point, la pile cruciforme, le chevet plat, la flèche octogone.

* * *

M. C. Enlart a affirmé dans son remarquable manuel d'archéologie l'origine anglaise du style flamboyant, M. Anthyme Saint-Paul s'est inscrit en faux contre cette affirmation. M. Enlart ne dépose pas les armes. Nous assistons avec un vif intérêt à cette joute entre nos deux estimés collaborateurs.

M. Enlart insiste ; il fait observer que le style flamboyant se montre en France en 1375 dans la chapelle de St-Jean-Baptiste de la cathédrale d'Amiens (1) : c'est le style du XVe siècle en France. Le style perpendiculaire anglais fait son apparition vers 1340.

Or l'art français du XVe siècle est inspiré, non de ce dernier, mais du style antérieur, nommé *decorated*, et que Sharpe appelle, plus exactement *curvilinear* ; et ce dernier contient les éléments du flamboyant, notamment les contrecourbures, la complication des tracés de nervures de voûte, les arcs surbaissés de fenestrages, l'arc à accolade, la flamme avec le soufflet et les mouchettes, le chapiteau en forme de frise annulaire, la base en forme de flacon, la décoration géométrique ou végétale déchiquetée, la pénétration réciproque des moulures. M. E. s'attache à montrer que ces caractères propres de l'architecture française à partir de 1375, abondaient en Angleterre dans la période antérieure.

1. V. G. Durand, *Monogr. de la cathédrale d'Amiens*, t. I, pp. 50 et 482.

La nef de la cathédrale de Lincoln, achevée vers 1287, a des voûtes à liernes et tiercerons ; il en est de même de la cathédrale de Lichfield, bâtie dans la seconde moitié du XIIIe siècle, et de la cathédrale d'Ely (1234-1254), etc. La salle capitulaire de Lincoln (1230) a des voûtes du même type.

L'accolade est une des formes les plus répandues en Angleterre au cours du XIVe siècle depuis 1304 ; l'auteur en multiplie les exemples. On l'a rencontrée à Troyes, dans le portail de St-Urbain à la fin du XIIIe siècle ; mais c'est un fait isolé, sinon discutable ; l'accolade n'est couramment usitée en France qu'à la fin du XIVe siècle.

M. E trouve la flamme bien caractérisée dans une fenêtre de *Merlon College* à Oxford, qui daterait de 1310, et à la cathédrale de Saint-Albans en 1320, etc. Bientôt soufflets et mouchettes se contournent comme plus tard en France. (Fenêtres du chevet de Selby, de Carlisle et de la façade d'York, clocher et chœur de la collégiale d'York.)

Bref, M. Enlart maintient bravement sa thèse. Peut-être aura-t-il la satisfaction d'obtenir finalement la précieuse adhésion de M. Anthyme St-Paul, qui, à propos de la déviation de l'axe du chœur des églises, montre, dans cette même livraison, tant de bonne grâce à accepter la contradiction de son éminent confrère, M. R. de Lasteyrie ; peut-être aussi ce maître respecté, tient-il en réserve des arguments imprévus, qui seraient accueillis avec le plus vif intérêt.

***

Dans la substantielle livraison du *Bulletin monumental* que nous dépouillons, il faut encore signaler une note de M. L. de Farcy sur les entrelacs carolingiens de l'Anjou, et deux études sur des églises romanes.

La première est une monographie succincte de l'église de Saint-Genès de Châteaumeillant (Cher) par M. F. Deshouillères. Nous nous occupions récemment du plan clunisien tel qu'il a dû exister primitivement à Vézelay et à la Charité sur Loire avec ses sept absides orientées : nous avons ici un intéressant exemple de cette magnifique disposition de chevet. L'édifice, qui est de la fin du XIe siècle, se rattache à l'école auvergnate par la voûte en quart de cercle qui surmontait jadis les bas-côtés ; la voûte centrale a fait place à un plafond.

La seconde est une notice de M. René Fayolle sur l'église romano-gothique de Saint-Junien (Haute-Vienne) : plan cruciforme, transept coupant le vaisseau en deux parties égales, chevet plat, toiture unique sur les trois nefs, *clocher* du type de celui d'Uzerche et de Saint-Léonard, malheureusement tronqué, lanterne octogone.

La notice est accompagnée d'un plan terrier, d'une vue de la façade occidentale, et d'une coupe longitudinale ; il faut regretter l'absence d'une coupe transversale ; nous devons deviner que la voûte des collatéraux s'élevait à la naissance du berceau central. Les nefs sont du XIe siècle ; la lanterne de 1150, le transept et la première partie du chœur du XIIe siècle, le chevet de 1230. L'église garde le sarcophage de saint Junien, superbe monument du VIe siècle.

Nous ne sommes pas au bout de notre compte-rendu. Voici une notice du marquis de Fayolle sur les curieuses églises de Saint-Paulien et de Chamalière sur Loire. Nous avons jadis publié le plan de la seconde (1). Toutes deux ont une large abside avec absidioles rayonnantes, qui embrassent la largeur de la nef unique, à Saint-Paulien, des trois nefs à Chamalière. On est tenté de se demander s'il n'y avait pas primitivement un déambulatoire comme l'a supposé M. Thiollier. — M. de F. pose la question sans la résoudre.

L. C.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST, 1906-1907, t. XIX, fasc. 1-4.

M. E Firmenich-Richartz (col. 1-10 et pl.) étudie une Vierge du Zélandais Marinus van Reymerswale, qui était exposée à Dusseldorf en 1904 (N° 165). Elle passait sous le nom de Schooreel, mais c'est en réalité une des meilleures œuvres de Reymerswale, peintre de l'école des Metsys, qui jouissait d'un grand renom à l'époque où les romanistes entraînaient l'art flamand dans des voies nouvelles. De cet artiste on connaît surtout le saint Jérôme et le banquier devant son comptoir. La Vierge décrite ici, exécutée avec un soin minutieux des détails et un grand souci de l'expression des figures, montre des rapports très intimes avec l'œuvre de Dürer.

L'abbaye de Prüm avait autrefois de précieux livres miniaturés, dispersés maintenant. Le R. P. Beissel étudie les principaux (*Miniaturen aus Prüm*, col. 11-22; 43-54 et 17 fig.).

Voici d'abord le trophonaire, livre de chants liturgiques, conservé à la Bibliothèque Nationale. Ce précieux manuscrit est renseigné dans l'inventaire du trésor de l'abbaye que l'empereur Henri II fit dresser en 1003 Le P. Beissel examine l'iconographie de ses miniatures. Elles sont apparentées aux miniatures de l'école de Ratisbonne. C'est là un fait que l'on peut constater, mais dont on ne trouve pas l'explication dans l'histoire de l'abbaye.

Le polyptyque de l'abbaye, registre des biens

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 70.

et des droits, date du second quart du XIIIe siècle, le cartulaire le précède en date de quelques dizaines d'années. Le premier appartient aux Archives de l'État à Coblence, le second est le *Liber aureus* de la bibliothèque de la ville de Trèves. Il en existe à Coblence une copie du XVe siècle, tandis qu'une copie du polyptyque, datant de la même époque,est conservée à Trèves. Les miniatures des copies traduisent en style gothique les miniatures romanes des originaux. Ces dernières ne valent pas les miniatures exécutées au XIIIe siècle à l'abbaye d'Echternach.

Le missel de Prüm du XIVe siècle contient des miniatures très artistiques et peut être rapproché du bréviaire de l'archevêque de Trèves, Baudouin de Luxembourg, mort en 1354. Mais on peut se demander s'il ne fut pas enluminé par un miniaturiste de Metz ou de Paris, plutôt que par un artiste de l'abbaye même. En tous les cas, par ses nombreux accessoires fantaisistes, tels qu'on les exécutait à cette époque pour les grands seigneurs séculiers, il est l'image de l'esprit moins fervent qui régnait à Prüm à cette époque.

M. A. Kisa avait cru reconnaître saint Jean-Baptiste et Hérodiade dans un tableau du musée Suermondt à Aix-la-Chapelle (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1904, t. XVIII, col. 258 et suiv.). Le R. P. J. Braun (*Maria Magdalena oder Herodias?* col. 24-26) prouve très bien que cette interprétation était gratuite et qu'il s'agit en réalité de saint Jean-Baptiste et de sainte Marie-Madeleine.

M. St. Mattar nous fait connaître le plan primé de l'église en construction de Saint-Paul à Cologne (*Die neue St-Pauluskirche in Köln a. Rh.*, col. 33-42, plan terrier et cinq figures). La nouvelle église s'élèvera sur un square en forme de triangle entouré de belles avenues plantées d'arbres. L'architecte s'est inspiré de ce milieu pour la pondération des masses architecturales. De là cette tour sur plan rectangulaire,s'élevant sur l'entrée du chœur, dont la large silhouette dominera le fond du square. La destination même de l'édifice explique la large nef centrale, les transepts larges et peu saillants, qui seront suffisants pour des cérémonies moins fréquentées, les différents recoins de l'église où la place du mobilier s'indique pour ainsi dire d'elle-même. L'église sera exécutée en un style rhénan du XVe siècle d'une grande pureté.

L'église que la cathédrale actuelle de Cologne a remplacée et dont la fondation remonte au IXe siècle, n'est connue que par de courtes descriptions et peut-être par une miniature du XIe siècle conservée dans le trésor de la cathédrale. M. Max Hasak croit que son emplacement correspond à la grande nef actuelle. En partant de cette donnée il résout quelques problèmes relatifs à la chronologie de la cathédrale (*Die alte Kölner Dom*, col. 55-64 et 1 fig.).

Le même auteur fait connaître la nouvelle église Saint-Boniface à Berlin (*Die neue St Bonifatiuskirche zu Berlin*, col. 66-70 et 2 fig.). Cet édifice construit en briques est conçu dans le style gothique de l'Allemagne du Nord. L'emplacement occupé par l'église qui est enserrée entre des maisons sur l'alignement d'une rue, a fait adopter une façade à deux tours et avec pignon central. M. Hasak compte faire usage de majoliques pour la décoration intérieure.

M. J. A. Endres décrit une statue fragmentaire qui porte au revers le nom de l'impératrice Agnès († 1077). (*Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St-Ulrichsmuseum in Regensburg*, col. 71-84 et 2 fig.).C'est un document important pour l'histoire de la sculpture à Ratisbonne et en Allemagne durant le haut moyen âge.

L'église Saint-André de Dusseldorf fut construite durant les années 1622 à 1629 et décorée en 1632 par un stucateur strasbourgeois Jean Kuhn. On s'est demandé à quelles autres églises des Jésuites on peut rattacher sa construction et sa décoration. Le P. J. Braun, S. J., nous apprend (*Die St-Andreaskirche im Düsseldorf.ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen*, col. 75-94 et 4 fig.) que cette église a été construite sous l'influence du comte palatin Wolfgang Guillaume de Neubourg, prince très épris de la Renaissance italienne. Il ne faut y chercher ni les formes adoptées par les jésuites belges, ni celles qui furent suivies dans les pays rhénans. Le prototype de Saint-André de Düsseldorf est l'église des jésuites à Neubourg.

La décoration en stuc de Saint-André est particulièrement remarquable. Non seulement elle forme un ensemble très harmonieux et elle relève les grandes lignes de l'architecture, mais en même temps son iconographie est claire et remarquable. C'est la représentation bien ordonnée d'une litanie des saints.

M G. Schönermark recherche les origines du crucifix (*Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen*, col. 97-106 et 4 fig.). D'après lui le dogme de la rédemption fut représenté d'une façon purement symbolique jusqu'à la fin du VIe siècle. Les représentations réalistes du Christ crucifié que l'on trouve avant cette époque n'ont qu'une valeur narrative. C'est seulement après l'abolition de la peine du crucifiement durant le Ve siècle que les éléments réalistes se mêlent aux éléments symboliques pour signifier le dogme de la rédemption.

M. A. Schmid reproduit d'après un incunable imprimé à Ulm en 1583, des gravures sur bois

qui représentent les quinze mystères du Rosaire (*Die ältesten Rosenkranzbilder*, col. 107-110 et 3 fig.). Ce sont les plus anciennes représentations connues de l'espèce.

M. H. Bogner (*Ueber die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte*, col. 109-118) fait connaître les églises des huit premiers siècles, rayonnantes ou de forme basilique, qui possédaient des tribunes. Celles-ci servaient — surtout en Orient — de *matroneum*. Parfois elles furent utilisées pour agrandir l'église ou pour offrir à des catégories spéciales de personnes une place réservée. L'auteur aurait pu tirer profit des ouvrages de Strzygowski.

Le R. P. Jos. Braun fait connaître une Vierge, de la fin du XVe siècle, qui reproduit une statuette vénérée datant du XIIIe siècle et conservée à Werl. C'est un exemple de plus de la reproduction de certaines images célèbres (*Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl*, col. 117-122 et 1 fig.).

R. M.

REVUE ARCHÉOLOGIQUE, 1906, 4me série, t. VII.

Le musée Campana devint, après son acquisition par le gouvernement impérial français, le musée Napoléon III. M. Salomon Reinach a raconté comment cette collection a été dispersée : le catalogue des peintures rédigé en 1862 signalait 646 numéros. 303 de ceux-ci entrèrent au Louvre et, en 1863, 318 tableaux furent repartis entre les musées départementaux. De 1872 à 1876, les départements acquirent encore près de 200 tableaux attribués d'abord au Louvre. Les antiques appartenant à la collection Campana ont également été l'objet de distributions. M. Maurice Besnier recherche maintenant (*La collection de Campana et les musées de province*, pp. 30-51 et 1 pl. ; pp. 423 460 et 5 fig.) quels sont, dans les musées décrits par l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, les objets dont la description renseigne ou permet de reconnaître l'identité avec ceux de la collection dispersée.

Il s'attache ensuite à dépouiller plus minutieusement les collections normandes. Celles-ci avaient été particulièrement favorisées lors des partages. Seulement, les musées départementaux sont si peu organisés, que les recherches ont souvent été difficiles, malgré le concours des conservateurs préposés à leur garde.

L'enquête de M. Besnier prouve que la dispersion de la collection Campana s'est faite sans méthode et est allée jusqu'à l'émiettement. L'auteur se demande si on n'y pourrait porter remède par voie d'échanges et par des groupements régionaux.

Un article de M. Marcel Reymond : *Une façade de Giuliano di San Gallo pour la basilique de San Lorenzo* (pp. 56-78 et 2 fig.) est à signaler spécialement.

On sait que naguère fut institué un concours pour doter d'une façade l'église remarquable construite par Brunelleschi pour Cosme de Médicis. Le concours a prouvé, semble-t-il, que, malgré des combinaisons très habiles, il était impossible à nos modernes de faire revivre l'art du grand architecte toscan du commencement du XVe siècle. En présence de cet insuccès, M. Reymond met en avant, avec une entente parfaite de la renaissance toscane, une thèse qu'adopte aussi M. de Geymüller : la meilleure façade de San Lorenzo sera la plus simple des trois que Giuliano di San Gallo, l'élève du maître et l'architecte de Laurent de Médicis, projeta lors du concours ouvert par Léon X en 1516. Puisqu'on ne peut faire revivre l'art toscan de la première moitié du XVe siècle, il est juste qu'on s'en tienne à un plan bien étudié qui appartient à l'art toscan de la fin de ce siècle, et dont l'auteur développa, en les serrant de près, tous les principes dont Brunelleschi s'inspirait.

M. Reymond établit cette thèse par des arguments qui paraissent péremptoires. Il montre comment San Gallo a conçu son projet avec un goût irréprochable et une logique sans sécheresse, tout en respectant l'œuvre de son maître. Il fait voir comment chaque détail de ce dessin si sobre : l'horizontalisme des lignes, les murs lisses, l'absence de piédestaux, etc. reste bien dans la tradition de Brunelleschi, tout en révélant une évolution de celle-ci.

Un cliché de la maison Alinari prouve que la façade s'adapte bien au monument, mais cette adaptation, en s'écartant du projet dans quelques détails qui paraissent minimes, fait voir par cela même que dans le dessin de San Gallo tout a son importance.

M. Mary Logan-Berenson reconnaît dans une madone du musée du Puy le pinceau de Taddeo di Bartolo et une œuvre apparentée au polyptyque de Pérouse. Elle attribue au peintre siennois quelques autres tableaux conservés en France (*A picture by Taddeo di Bartolo in the Musée Crozatier at Le Puy*, pp. 236-238 et 1 planche.)

Un intéressant récit de voyage par M. Gertrude Lowthian Bell (*Notes on a Journey through Cilicia and Lyaconia*), et un article de M. Paul Manceaux (*Enquête sur l'épigraphie chrétienne d'Afrique*) sont encore inachevés. Nous les analyserons plus tard.

R. M.

M. Louis Hourticq donne dans la *Revue historique* (1906, t. LXXXI, pp. 103-125) un aperçu critique sur les ouvrages relatifs à l'histoire de l'art parus depuis un peu plus d'une année. Il s'attache avant tout aux ouvrages français.

Son article bibliographique est par endroits très intéressant à lire. On y apprend à connaître les principaux progrès récents de la science et l'état de la question de beaucoup de problèmes importants encore débattus.

COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES.

La 3e livraison de l'année 1905 du *Bulletin* contient une notice de M. l'abbé A. d'Agnel sur une châsse en bois sculpté et peint, provenant de l'abbaye de Lérins (XIVe ou XVe s.). Les sujets qui la décorent paraissent se rapporter à la légende de S. Honorat, fondateur de l'abbaye.

M. Gaukler annonce la découverte à Upenna près de Carthage, de deux inscriptions chrétiennes : ce sont les épitaphes de saint Honorius et d'un autre évêque sur des mosaïques tumulaires byzantines, trouvées près de basiliques ou baptistères isolés. La basilique d'Upenna elle-même est l'objet d'une note de M. Robin.

L'église de Saint-Aphrodise, le plus ancien édifice religieux de Béziers, possède un sarcophage antique utilisé comme cuve baptismale : il passe pour avoir renfermé les restes de saint Aphrodise, le premier évêque de cette ville. M. E. Bonnet étudie ce sarcophage qu'il rapporte à l'école provençale.

M. l'abbé A. d'Agnel étudie le trésor de la cathédrale de Marseille ; il reproduit l'intéressant coffret d'ivoire du XIIIe s., qui sert de reliquaire de saint Jean Cassien, et le magnifique reliquaire-châsse achevé en 1596, aux merveilleuses ciselures, qui paraît être une œuvre italienne.

***

La première livraison de 1906 contient les communications suivantes à signaler à nos lecteurs.

M. le chanoine Metais a entrepris naguère des fouilles sur l'emplacement de l'église abbatiale de Josaphat près de Chartres, et il y a retrouvé le tombeau de Jean de Salisbury († 1180). Il a pu dater le cénotaphe (premières années du XIIIe siècle) à l'aide des caractères de la flore ornementale (feuillages et fruits d'arum). Malheureusement la statue couchée avait disparu.

L'église elle-même présentait un plan original : déambulatoire avec absidiole de chevet, plus deux chapelles latérales rectangulaires comme à Saint-Philibert de Tournus et à Artonne (Puy-de-Dome).

On sait que M. C. Enlart a entrepris des fouilles sur l'emplacement de l'ancienne cathédrale de Thérouanne, avec le concours de M. F. de Bayenghem. Les vestiges découverts jusqu'ici appartiennent à diverses époques du moyen âge. Des débris gallo-romains ont été employés dans les fondations. Dès le IIIe siècle, les constructeurs du lieu allaient chercher à Marquise près de Boulogne, à 15 kilomètres de distance, des pierres et même des blocs énormes.

La cathédrale, détruite en 1553, ne contenait rien d'antérieur à la reconstruction de 1131 ; de cette époque il restait les cinq absidioles du déambulatoire, à l'instar de Dommartin. — La plantation de certaines bases trahissait en superstructure l'emploi de doubleaux et d'arcs d'ogive selon le style de la transition. Une reprise totale de l'édifice eut lieu au XIIIe siècle. L'abside portait, comme à Arras, sur des colonnes groupées par deux, en pierre de Tournai; au-dessus régnait un triforium en pierre de Marquise, qu'on peut reconstituer. Un précieux tableau conservé à Hampton-Court révèle les proportions de l'édifice.

On sait d'autre part que le transept fut terminé par l'évêque Henri Ier des Murs († 1280), lequel fit faire le riche pavement incrusté et le grand portail. M. Enlart a retrouvé les débris de la claire-voie et de la rose qui la surmontait (XIVe siècle).

Les fouilles (qu'on poursuit) ont déjà fait découvrir la base du maître-autel et de l'autel des reliques au fond du sanctuaire, et quantité de fragments de sculptures.

On n'a que de vagues conjectures sur la date de N.-D. des Dômes à Avignon. M. Labande, qui a déjà pu dater maintes églises de Provence, vient de fixer ce point dans un mémoire très complet : l'église a été bâtie vers 1150 ; le porche a été ajouté vers 1180.

M. L. Maître décrit et date (Xe siècle) la crypte découverte dans le chœur de la cathédrale de Nantes.

CIVILTA CATTOLICA.

Il « Sancta Sanctorum » in Roma e il suo tesoro nuovamente aperto, 1906, t. II, pp. 513 544 et 14 fig. ; 708-730 et 4 fig. ; à suivre.

Quiconque a fait un séjour dans la Ville Éternelle sait combien la petite chapelle du *Sancta Sanctorum*, située sous le même toit que la *Scala Santa*, bien connue des pèlerins, est rigoureusement close. Le Père Fl. Jubaru, S. J. a raconté quelle peine il eut pour pouvoir y pénétrer une première fois en avril 1903 (1). Son entrée fraya

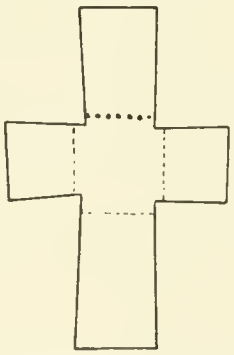
1. *Le chef de sainte Agnès au trésor du « Sancta Sanctorum »*, dans les *Études*, 1905, t. III, pp. 721-731.

la route à un de ses confrères, le Père Grisar, dont la visite, durant l'été 1905, eut un but moins spécial et un heureux résultat pour l'histoire de l'art.

Quoique l'étude dans laquelle le savant historien rend compte de ses découvertes ne soit point terminée, elle nous paraît trop importante pour que nous n'analysions pas dès maintenant les pages qui en ont paru.

L'élégante chapelle actuelle du *Sancta Sanctorum*, en gothique italien du XIIIme siècle, remplace l'oratoire privé des papes dans leur ancien palais du Latran, aujourd'hui disparu. Les reliques et les reliquaires qu'elle possède sont renfermés dans une arche en bois de cyprès, datant du pape Léon III (795 816) et conservée sous l'autel de la chapelle. A lire leur description sommaire, on a l'impression que ce trésor qui contient des objets d'orfèvrerie, des émaux, des ivoires, des tissus, est d'une importance capitale pour le haut moyen âge.

Il en existe peu d'inventaires anciens : le premier en date est de la seconde moitié du XIIe siècle, mais il utilise un document antérieur. Déjà sous Léon X (1513-1521) beaucoup de reliques ne pouvaient plus être identifiées. Depuis ce règne, le trésor, laissé dans un abandon mystérieux à partir du séjour des papes à Avignon, ne fut plus inventorié à nouveau.



Forme du reliquaire de la Sainte Croix.
Mesure 0,27×0,17×0,037.

Les inventaires relatent entre autres les deux croix d'or, encore conservées, que le P. Grisar considère comme les pièces principales du trésor, à la fois pour leur valeur historique et archéologique.

Chacune d'elles est renfermée dans une boîte en argent, ornée de scènes au repoussé et dorées. Les deux boîtes paraissent être au moins en partie, de même style. L'une d'elles est datée par une inscription du règne de Pascal I (817-824).

La première des deux croix présente sur le revers cinq plaques d'émail cloisonné, bordées d'un filigrane granulé et couvrant sur ce côté toute la surface du reliquaire. Sur le devant tout travail d'orfèvrerie a disparu et on ne voit plus qu'une substance noirâtre qui semble recouvrir une croix plus petite placée dans la croix d'or comme dans une gaîne.

L'épaisseur de la croix est couverte, elle aussi, d'émaux, on y distingue des lettres ou des mots que l'on peut lire mais qui ne constituent pas un texte continu.

Ce reliquaire répond bien à la description de celui que le pape Serge I (687-701) trouva dans un recoin de la sacristie de Saint-Pierre et qui renfermait une relique insigne de la vraie Croix. C'est peut-être pour cette même relique que le pape Symmaque (498-514) avait construit près de Saint-Pierre l'oratoire de Sainte-Croix et le reliquaire qui nous occupe est peut-être l'objet en forme de croix que Symmaque fit fabriquer pour y enfermer la relique.

La précieuse parcelle retrouvée par le pape Serge est celle-là même qui, d'après les documents, était vénérée dans les processions pontificales au VIIIe, puis encore au XIIe et au XIIIe siècle et jusqu'à l'époque du séjour des papes à Avignon.

Les plaques émaillées paraissent être des pièces uniques en leur genre : elles représentent sept scènes de la vie du Christ, depuis l'Annonciation jusqu'au Baptême.

Les détails iconographiques : l'emploi multiplié du nimbe et la représentation d'un ange ailé, ne permettent pas de reporter leur origine au delà du Ve siècle. D'autre part le dessin des figures relève de l'antiquité romaine décadente plutôt que du style byzantin. Le P. Grisar vante l'artiste pour son habileté à disposer les cloisons et à graduer les teintes, il ne nous renseigne pas sur les couleurs employées ni sur leur nature translucide ou opaque. La rareté des objets de ce genre ne permet pas de déterminer avec précision leur lieu d'origine ou leur âge. Le P. Grisar attribue les plaques au Ve ou au VIe siècle, sans toutefois prétendre qu'elles ne peuvent être du VIIe ou même du VIIIe.

La face principale de la croix est, comme nous l'avons dit, recouverte d'une substance noirâtre. Ce ne peut être qu'un résidu des onctions répétées que l'on a faites avec du baume sur la relique. Il n'est pas impossible que l'usage de ces onctions, attesté par le *Liber Pontificalis*, dérive de la coutume de répandre du baume et des liqueurs odoriférantes sur les tombes catacombales de parents défunts ou de martyrs de la foi.

La seconde des deux croix est d'un grand intérêt : elle aussi est connue dans l'histoire, car,

surtout à une basse époque du moyen âge, elle a servi de reliquaire et fut vénérée dans les cérémonies pontificales. Les restes de baume qui la recouvrent et qui nuisent à son aspect, en témoignent. Cependant elle ne servit pas de reliquaire dès l'origine. Le P. Grisar y voit plutôt une de ces croix votives que l'on suspendait dans les basiliques.

Les quatre branches, de longueur sensiblement égale (0,255 × 0,243) sont empattées à leur extrémité ; un filigranegranulé constitue leur bordure extérieure. Au milieu des branches court une enfilade de pierreries, séparées par des groupes de perles. L'enfilade est encadrée sur la face principale par une grosse arcature formée par un filet d'or et sur l'envers — car pierreries et perles sont pour la plupart montées à jour — par un émail cloisonné presque disparu, dont les fines cloisons, contournées en volutes, existent encore en partie.

Au centre de la croix se voit un gros cabochon brun et de forme ovale, serti dans une bâte pleine, et auquel correspond à l'envers un médaillon oval rempli autrefois d'une couleur d'émail et encadré, comme l'enfilade de pierreries, par un émail cloisonné que le P. Grisar croit avoir été monochrome.

La croix est ornée au total de dix-sept pierres et de soixante-douze perles. Elle correspond parfaitement à la description d'une croix renseignée par l'inventaire du XIIe siècle, et rappelle les joyaux dont le *Liber Pontificalis* signale la fabrication aux IVe, V^e et VIe siècles. C'est à cette époque et de préférence à la fin du IVe ou Ve siècle, que le P. Grisar est disposé à reporter l'origine de la croix. Cependant, ici encore, la rareté de ces objets et les conditions désavantageuses dans lesquelles l'examen a dû se faire ne permettent pas de rien préciser sur la question d'origine.

(A suivre.) R. M.

REVUE DU CHANT GRÉGORIEN [1].

Cette revue publie un dessin de la crosse abbatiale offerte par souscription au R^me Père Dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille.

Cette souscription, ouverte il y a deux ans sur la proposition de M. le chanoine Poivet, était, dans la pensée de ses promoteurs, un témoignage de reconnaissance et de joie à l'égard du vénérable abbé. La reconnaissance de tous les amis du chant de l'Église doit en effet aller surtout à l'illustre et modeste maître à qui, comme l'a déclaré Pie X, « la cause du chant grégorien est grandement redevable » (bref du 14 février 1904). Ses longs et patients travaux et ses leçons ont préparé la restauration grégorienne que vient d'ordonner et d'entreprendre le Souverain Pontife et qu'il a confiée à la direction du savant abbé. Nous apprécions déjà les premiers résultats de cette œuvre importante, et il nous est permis d'entrevoir dans un avenir pas très éloigné les mélodies liturgiques remises partout et uniformément en usage dans leur forme traditionnelle restaurée. De cela se réjouissent tous les amis du vrai chant de l'Église.

La souscription a dépassé en quelques mois le chiffre que ses promoteurs avaient eu en vue, et elle s'est élevée à 1657 fr. 60.

La crosse abbatiale offerte à Dom Pothier vient d'être exécutée dans les ateliers de la maison Biais frères et Cie. Elle est entièrement en argent doré.

Dans la volute est représentée la Vierge de Fontenelle ou de Saint-Wandrille. Le corbin est émaillé grand feu dans les tons bleus et verts des émaux du XVe siècle. Sous l'attache du corbin se trouve la devise « *Secus decursus aquarum* ».

Au-dessus du nœud figurent, gravés à l'eau-forte sur fond noirci, saint Wandrille et saint Joseph. Au-dessous du nœud, saint Grégoire le Grand et saint Benoît, accostés du corbeau du saint fondateur.

Sur le nœud sont représentées en émail grand feu les armes de saint Wandrille et de Dom Pothier, séparées par les bustes de sainte Hildegarde et de sainte Gertrude en vieil argent, gravés à l'eau-forte et nimbés d'or. Autour du nœud se déroule avec neumes, en émail grand feu, la phrase « *Tota pulchra es o Maria.* »

Comme on le voit, tout se réunit dans cette œuvre d'art pour en faire comme un résumé fidèle de la vie monastique et grégorienne de Dom Pothier, de ses affections et de ses travaux.

1. Mensuel. Prix de l'abonnement : 3 fr. 50. Grand séminaire, 1, Rue du Vieux-Temple à Grenoble.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bayard (E.). — Les arts et leur technique. — In-8°, 276 pp. Paris, Delagrave.

Beau (S.). — L'architecture et la construction dans le Blésois. — In-8°, 24 pp. avec grav. Lyon, imp. Waltener & Cie.

Begule (L.). — Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne. — In-4°, 104 pp., 12 pl. et fig. Lyon, 1905.

Bertaux (E.). — Rome. De l'ère des catacombes a l'avènement de Jules II. — De l'avènement de Jules II a nos jours. — In-8°, 175 pp. Paris, Renaud, 1905.

Cappe de Baillon. — La porte d'aire, a fer nes en Artois. — Arras, 1905.

Chevalier (E.). — Guide de l'abbaye de Bonport. — In-8°, 92 pp. avec fig. et plan. Pont-de-l'Arche, imp. Claude frères. 1 fr.

* Comité des Travaux historiques.

Corberon (G.). — Auxerre: sa cathédrale, ses monuments. Guide du touriste. — In-18 jésus, 96 pp. avec 23 grav. Auxerre, imp. Lanier.

de Farcy (L.). — Monographie de la cathédrale d'Angers, t. II. Les immeubles par destination. — In-4°, 334 pp., 71 pl. Angers, 1905.

* L'église Notre-Dame de Nimes, basilique-cathédrale. — In-8° de 105 pp., 7 pl. Nîmes, Debroux, 1906.

* de la Croix S. J. (Le P. C.). — Les origines des anciens monuments de Poitiers et celles de son Palais de Justice et de son donjon. — In-8° de 87 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1906.

Delisle (L.). — Les heures de Blanche de France, duchesse d'Orléans. — In-8°, 55 pp. et facsimilés, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

de Loisne (Comte). — État des batiments de l'abbaye de Vivier-lez-Arras en 1745. — Arras, 1904.

* de Mély (F.). — Le retable de Beaune. *(Gazette des Beaux-Arts).* — In-4° de 40 pp., 3 héliog. hors texte, 20 grav. Paris. Prix: 5 fr.

du Berry (M.). — La dentelle. Historique de la dentelle a travers les ages et les pays. — In 8°, Garnier, frères, Paris.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Allemagne.

Bernoulli (R.). — Die romanische Portal-architektur in der Provence. — In-8°, mit 29 Abbildgn. Heiz-Strasbourg.

Born (F.). — Die Bilderschneider. — 88 pp., 17 planches. — Munster in Westfalien, Coppenrath.

* Bour (R.-S.). — Die Beinheauser Lothringens. — Buchdruckerei der Lothringer Zeitung G. m. C. m., Metz, 1906.

de Waal (A.). — Die Apostelgfruft ad Catacumbas an der Via Appia. — 144 pp., 3 pl. Herder, Fribourg in Brisgau. Prix : 6 M.

Le même. — Roma sacra. Die ewige Stadt in ihren christlichen Denkmalen und Erinnerungen alter und neuer Zeit. — Munich, 1905.

Gurlitt (C.). — Historische Staedtbilder. — VII Breslau. — Berlin, Wasmuth.

Heidrich (E.) — Geschichte des Durerschen Marienbildes. — Leipzig. Hiersemann.

Hymans (H.). — Belgische Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. — In-8°, 253 pp Leipzig, Seeman.

* Kempfer (F.) et Schuster. — Das freiburger Munster, ein Fuhrer fur Einheimische und Fremde. — In 12 de 232 pp. richement illustré. Fribourg, Herder, 1906.

Lippman (Fr.). — Dessins de maîtres anciens du Cabinet des estampes de Berlin. — Berlin, Groti, 1905-1906.

Ludorff (A.) and Vogeler (D.). — Die Bau- und Kunstdenkmaeler von Westfalen : Kreis-Toest. — 178 pp., 715 illustrations. Munster, Schöningh.

Möhler (A.). — Die griechische, roemische und alt christlich lateinische Musik. — Herder, Fribourg in Brisgau. Prix : 5 M.

Mohrmann (K.) and Tichwede (F.). Germanische Fruhkunst. — Part 1. Leipzig. Tauchnitz.

Petkowie (W.). — Ein fruhchristliches Elfenbeinrelief im National Museum zu Munchen. — Halle, 1905.

Riehl (B.). — Internationale und nationale Zeuge in der Entwicklung der deutschen Kunst. — G. Franz, Munchen, 1906.

Schnürer (G.). — Franz von Assisi. S. François d'Assise. — In-8°, 136 pp., 73 fig. *Kirchheimsche Verlagsbuchhandlung*. Munich, 1905, Prix : 4 M.

Seinrau (Dr). — Venedig. *(Collection des Modernes Cicerons).* — In-16. 332 pp., 137 fig. 4 pl. Stuttgart. *Union Deutsche Verlagsgesellschaft*, 1905. Prix: 4 M. 5

Speltz (A.) — Das romanische u. gotische Ornament. — Gr. in-8°, Hessling-Beklin.

Strygowski. — Die christliche Kunst in einige Museen des Balkan. (*Oesterr. Rundschau*), 1905.

Wagner (E.). — Ueber Museen und ueber die Groszherzoglichen Staatssammlungen fuer Altertums und Volkerkunde in Karlsruhe. — In-8°, Karlsruhe, Altertumsverein, Pr. o Pf. 60

Wittig (J.) — Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom. — Herder, Fribourg in Brisgau, Pr. 15 M.

Angleterre. États-Unis d'Amérique.

Amelung (W.). and Holtzinger (H.). — The Museums and Ruins of Rome. — 2 vol. London, Duckworth, 10 s. net.

Brown (G.). — The care of ancient Monuments. — In-8°, Cambridge, University Press, 1905. Broch. Pr. 7,60 sh.

Crepps (W.-J.). — Old English Plate. — 9th. edition. 131 illustrations avec 2600 fac-simili. London, Murray.

Lowrie (W.). — Monuments of the early Church : A handbook of Christian Archeology. — Macmillan Company 64 66 fifth Avenue, New-York. Prix : 1 d. 55.

Miltoun (J.). — The Cathedrals and Churches of the Rhine. — London, Brumly, Johnton, 6 s. net.

Potter (M.-K.) — The Art of the Venice Academy, containing a brief history of the building and of its collection of paintings, as well as descriptions and criticisms of many of the principal pictures and their artists. — 48 plates and plan. London-Bell, 6 s.

Italie.

Angellini-Rotan (G.). — Spoleto e dintorni. — Spoleto, Parello, 1905.

Comune di Venezia. — In-4°. Ferrari, Venezia, 1905. Prix : 4 lire.

Munoz (A.). — Le origine dell'arte bizantina (*Fanfulla della Dominica*). Rome, mars 1905

Varallo. — Il chiostro di Santa-Maria delle Grazie in Varalla. — In-4°, 32 p. Miglio, Novare, 1905.

Espagne.

* Cabello y Lapiedra (L.-M.). — La cathédrale de Ciudad Rodrigo. — In-8° illustré de 30 pp. Barcelonne, 1899.

* Le même. — La capilla del relator o del oidor de Santa Maria la Mayor en la Ciudad de Alcala de Henares. — In-8° illustré de 36 pp. Madrid, 1905.

Fierens-Gevaert (H.). — Traduction de Cabello y Lapiedra (L.). — Nuevos estudios aurea del Arte contemporaneo — Madrid, Fernando Fé, Carrera de San Jeronimo, 2.

* Lamperez y Romea (V.). — El real monasterio de fitero en Navarra.

Suède-Norvège.

* Lorenzen (V.) et Braestrup (C.). — Vor freu kirke og hospitalet i Aarhus. — Bayers, Albert, éditeur à Christiania, 1906.

Oppermann (T.). — Kunsten i Danmark under Frederik Vog Christian VII. — In-4°, Kopenhagen.

Belgique-Hollande.

* Delescluze (L'abbé G.). — La coloration enseignée a l'École d'art industriel. — Broch. Bruxelles, de Meester, 1906.

Destrée (J.). — De la restauration de l'industrie de la Tapisserie de haute-lisse en Belgique. — 56 pp., 1 illustration, Louvain, Claes.

Errera (Is.). — Catalogue des broderies anciennes a Bruxelles. — In-8°, V-64 pp., 9 fig. et 20 pl. Bruxelles, Lamartine, 1905.

Pholien (Fl.). — La céramique au pays de Liége. — Liége, Rénard, 1906.

* Schaepman (Dr J.-A.). — De Sint-Nicolaaskerk van Jutfaas. Een dorpskerk als bouwwerk beschreven, en met het oog op haar versiering, nader verklaard door G.-W. van Heukelum. — In-8° de 76 pp., 12 pl. Utrecht, 1906. Prix : 1 fr. 75.

* Soil (E.-J.) — Dégagement de la cathédrale de Tournai. État de la question en avril 1906. — Broch. illustrée. Tournai, Casterman, 1906.

Soil (E.). — La Belgique depuis 1830 au point de vue de l'archéologie. — Broch. Anvers, Van Hille, 1905.

Le même. — Une note d'art dans la vie. — Broch. Anvers, de Backer, 1905.

Le même. — L'art de bronze et de cuivre a Tournai. — Broch. Namur, Wesmael, 1904.

* Sortais (Gast.). — Fra Angelico et Benozzo Gozzoli. *Le maître et l'élève.* — Gr. in-8° de 275 pp., illustré de 5 chromolithogravures et de 48 photogravures. Desclée, De Brouwer & Cie, Bruges. Prix : 10 fr.

Chronique. SOMMAIRE : JUBILÉ DE L'ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS ANCIENS : Suresnes, Narbonne, Paris, Tournai. — ŒUVRES NOUVELLES : Ypres, Brooklyn. — VARIA.

Jubilé de l'Ecole Saint-Luc de Liége.

LE 5 août dernier a été célébré le vingt-cinquième anniversaire de l'école Saint-Luc de Liége, d'abord par un office solennel à Saint-Paul, dans cette belle cathédrale, incarnation symbolique de l'art chrétien si svelte, si harmonieux, si fier, si original, art rétabli et propagé par les écoles Saint-Luc.

Non point que ces écoles veulent confiner l'art dans la froide reproduction d'un passé mort. L'ignorance seule peut s'imaginer qu'elles n'entendent cultiver que l'art religieux et l'art gothique immuablement conservé tel que l'ont pratiqué nos ancêtres. Il n'est pas, au contraire, un progrès, ou quelqu'un des matériaux modernes, que cet art ne puisse s'assimiler. Il n'est point de besoin des temps nouveaux, en matière de construction surtout, auquel il ne soit capable de satisfaire. Mais ce sont les principes de nos vieux maîtres ès arts, qu'on entend appliquer afin de répondre aux exigences du jour.

Voilà ce qu'ont compris, et les artistes par l'étude qu'ils ont faite de ces principes, et la foule, d'instinct, en admirant, après un premier moment de surprise peut-être, les résultats obtenus par le renouveau de cette école traditionnelle. Voilà d'où sont venus ces succès croissants, dont les maîtres, les élèves anciens ou actuels de Saint-Luc et leurs amis, toujours plus nombreux, remerciaient Dieu sous les nefs de Saint-Paul.

Plus tard la plupart se retrouvaient dans l'école des Frères de la rue de la Loi.

Au nom des anciens élèves, un d'entre eux, M. Deshaye, a remercié en quelques mots, le prélat, le ministre, les assistants : il rappelle que M. Francotte a été des fondateurs de l'institution et n'a depuis lors, simple fidèle et généreux ami des beaux-arts, ou ministre du gouvernement, cessé de témoigner à l'œuvre un affectueux et pratique intérêt. Il dit aussi quels encouragements précieux Mgr Rutten, coadjuteur, puis continuateur si dévoué de Mgr Doutreloux, a toujours réservé à l'école.

C'est le ministre qui répond d'abord :

Il ne peut se retenir d'entendre avec quelque orgueil, rappeler qu'il a pris part à la fondation de l'école liégeoise qu'il n'a cessé d'aimer.

« Nous allons inaugurer, dit-il une exposition que nous n'avons pas vue encore ; mais nous savons assez ce qu'ont enseigné les maîtres, et comment les élèves ont accoutumé de répondre à cet enseignement, pour n'avoir à y porter que notre admiration.

« Comment en serait-il autrement ? Tout autour de nous, le trouble règne dans les arts, dans les métiers d'art, laissés sans principes et sans direction. Au milieu de ces désordres, les écoles Saint-Luc ont repris le culte du pur dessin, se sont remises à étudier les œuvres les plus complètes, les plus achevées de l'art de nos pères, non pour se renfermer dans une imitation servile, mais pour en pénétrer les lois essentielles, pour en dégager les principes, et en tirer des applications nouvelles. Si nous devons voir un jour se constituer un art caractéristique propre au XXe siècle, c'est sur ces lois éternelles de beauté, de force, d'harmonie qu'il se constituera.

« Mais ce n'est pas dans le domaine esthétique seulement que sont méconnues les lois, les règles élémentaires les plus nécessaires. Ce désordre croît dans la société même où l'on s'acharne à poursuivre, à étendre autour de nous la guerre des classes. Eh bien, les écoles Saint-Luc sont, à cet égard encore, des écoles de paix et d'harmonie fraternelle.

« Aussi, j'éprouve le plus vif plaisir à vous voir, anciens et nouveaux élèves unis dans une fidélité, une bonne volonté communes, rétablir entre vous quelque chose des liens puissants qui ont fait la force et l'utilité sociale des corporations d'autrefois. J'aime à voir se grouper autour de vous les sympathies que vous manifestent tant d'amis. A ces amis, aux élèves anciens, aux élèves d'aujourd'hui, aux chers Frères toujours inlassables dans le dévouement et l'abnégation, toutes mes félicitations pour le passé, tous mes souhaits de prospérité pour l'avenir. Allons à cet avenir, dans les mêmes affections, la même fidélité, les mêmes enthousiasmes et les mêmes espérances ! »

On applaudit à ces paroles, et celles de Monseigneur l'Évêque furent aussi chaleureusement accueillies.

« Celui-ci, dit-il, a été heureux d'entendre rappeler l'attachement qu'avait pour Saint-Luc, son vénéré prédécesseur, attachement dont il s'honore d'avoir paternellement hérité. Aussi apporte-t-il son assentiment cordial et reconnaissant à tout ce que vient de dire si bien M. le ministre, et s'applaudit-il avec lui des progrès constatés pour les vingt-cinq ans écoulés, et du succès de la fête de ce jour.

Un seul regret — qui ne durera pas sans doute — se mêle à cette joie : les locaux où nous allons visiter l'Exposition, et où se donnent les leçons des chers Frères, ont été agrandis à diverses reprises, au cours des vingt-cinq ans écoulés, mais voilà des années aussi que leur insuffisance s'aggrave. Il faut une nouvelle et plus vaste maison à l'école !

Dès qu'on m'en a montré la nécessité, je me suis engagé à seconder de mon mieux les chers Frères. Je ne puis douter que, suivant l'exemple de leur dévouement, de nombreux amis les aideront à mener cette œuvre de rénovation à bonne fin. Je sais tout ce qu'on peut attendre du Comité de patronage présidé par M. le comte de Geloes ; aussi, je ne m'avancerai pas trop en affirmant que, bientôt, à la célébration du XXVe anniversaire de l'école, pourra succéder celle de l'inauguration de son nouvel hôtel.

Aujourd'hui déjà, Saint-Luc réunit plus de quatre cents élèves à Liége. Mais combien frappent à ses portes et ne peuvent être reçus ! Le contingent de ses disciples est plus nombreux dans d'autres villes. Liége ne peut rester en arrière : il faut arriver à en admettre un millier !

C'est ce que j'ai demandé à Dieu, dans l'office de ce matin. En assistant à cette messe d'actions de grâces, vous couronniez cette période de vingt-cinq ans par la manifestation d'une juste reconnaissance ; vous n'auriez pu mieux ouvrir aussi une nouvelle période de succès. Cet acte de foi vous aura valu les bénédictions célestes. Qu'elles continuent de descendre sur cette maison, et sur tous ceux qui y feront, ou aideront à y faire le bien... »

***

C'est ensuite dans les locaux de l'exposition, que le cher Frère directeur, et M. le comte de Geloes, dirigent la visite de l'évêque, du ministre et de la foule d'amis qui les suit.

Impossible de donner le détail de cet ensemble d'œuvres d'anciens élèves, peintres, sculpteurs, orfèvres, ébénistes ou décorateurs, déjà bien connus par leurs travaux, et d'études, croquis, copies, plans variés et minutieusement détaillés, pièces de concours, etc.

Au banquet qui suivit M. Francotte porta le toast au Pape et au Roi ; et M. A. Poncelet, aux éminents protecteurs de l'école, Monseigneur l'Évêque, Mgr Schoolmeesters, le Ministre du travail, aux anciens directeurs de cette école : Frère Marius Pierre, et le regretté Frère Marusin, au directeur actuel Frère Auguste, au comte de Geloes, président du Comité.

Monuments anciens.

URESNES. — On démolit en ce moment la vieille église, qui, instaurée au Xe siècle, avait été reconstruite au XVe siècle, et qui menaçait ruine. Elle n'était pas classée comme monument historique, et personne ne s'est soucié de consolider et restaurer le vieil édifice. Les tableaux qui l'ornaient, et dont le plus remarquable était une copie du *Christ* de Philippe de Champaigne, du Louvre, ont été déposés dans une salle de l'hôtel-de-ville.

***

Narbonne. — La voûte de l'ancienne église de Lamourguier, reste d'une ancienne abbaye de bénédictins fondée au XIe siècle, reconstituée à la fin du XIIe siècle et curieuse pour son style roman-ogival, où l'on avait déposé, il y a quelques années, une inestimable collection de débris lapidaires romains provenant de la démolition, en 1872, des anciens remparts de la cité, s'est effondrée sur une longueur d'environ huit mètres. En raison de l'état de vétusté du monument, on craint qu'on ne soit obligé de le démolir entièrement.

***

Paris. — Le maître-autel de la cathédrale de Saint-Pierre de la Martinique étant sorti intact de la catastrophe du Mont Pelé, a été envoyé à Paris et adressé au ministre des Colonies. Ce maître-autel, tout en marbre blanc, œuvre très curieuse de l'architecture de la fin du XVIIe siècle, va être donné au musée de Cluny, où il sera prochainement installé dans le jardin du Palais des Thermes.

***

Tournai. — Nous apprenons que M. le ministre de la Justice a émis l'avis que « le dégagement complet de la cathédrale s'impose ». Il a déclaré que l'État interviendrait dans la dépense jusqu'à concurrence d'un tiers. Le coût de l'expropriation des treize maisons, qui restent à démolir dans le haut de la rue des Chapeliers, étant évalué à 600,000 francs, la dépense qui incomberait à la ville de Tournai serait donc de 400,000 francs. Toutefois il est permis d'escompter également l'intervention de la Province pour ce travail qui est dans les vœux de tous.

Œuvres nouvelles.

LE *Journal d'Ypres* consacre un élogieux article aux vitraux peints de la chapelle du Saint-Sacrement en l'église Saint-Martin. Ces vitraux sortent des ateliers de M. Joseph Casier, de Gand, continuateur de l'atelier si justement renommé de M. Verhaegen et de M. le baron Bethune.

La destination de la chapelle imposait à l'artiste le choix d'un thème en rapport avec la Sainte-Eucharistie.

Les quatre vitraux déjà placés ont littéralement transfiguré la chapelle : par l'heureuse harmonie des teintes leur vue d'ensemble est vraiment imposante. Lorsque le grand vitrail du fond aura complété l'œuvre, l'effet sera saisissant.

***

Les catholiques de Brooklyn, dont le dernier recensement porte le nombre à 500,000, ont décidé de doter leur ville d'une cathédrale somptueuse.

L'édifice s'élèvera sur un plateau connu sous le nom de Crow Hill. L'emplacement a été acquis au prix de 1,300,000 francs.

Les architectes les plus renommés de Brooklyn ont été chargés de préparer les plans de la nouvelle cathédrale dont on porte le coût à environ 25 millions de francs. Ce sera la reproduction aussi exacte que possible de la cathédrale de

Rouen, l'une des plus célèbres merveilles d'architecture du monde entier. Le catholicisme fait des progrès considérables aux États-Unis.

Varia.

Une Vierge de l'école bourguignonne perdue pour la France. — La mode du jour est aux œuvres de la sculpture médiévale française, et les marchands raflent tout ce qu'ont épargné les révolutions de la politique et du goût, celles-ci à peine moins meurtrières que celles-là. Ces commerçants se défendent d'opérer dans les églises; du reste, elles ont été mises autrefois en coupe réglée, et il fut un temps où clergé, conseils de fabrique, municipalités laissaient enlever les plus précieux trésors de l'art religieux insuffisamment protégés par les lois.

On m'assure qu'il n'en est plus de même aujourd'hui et même depuis nombre d'années. Je le crois : d'une part, il restait bien peu d'objets enviables dans les édifices religieux ; puis, la législation est devenue si sévère que l'on jouerait gros jeu. D'ailleurs, tout ce qui a une véritable valeur artistique est signalé, inventorié par les sociétés locales d'archéologie, sans compter que le meilleur du meilleur est classé comme monuments historiques. Enfin, je suis heureux d'avoir à déclarer que le clergé apprécie mieux la valeur des épaves de ce passé naguère méprisé ou tout au moins méconnu.

Mais il existe en France, délaissés dans des chapelles désaffectées ou dans des maisons particulières, nombre de morceaux précieux, plus ou moins mutilés, parfois d'une grande valeur. Un fait bien connu aussi, c'est que, pendant la Révolution, les habitants des terres abbatiales se ruèrent sur les édifices nationalisés, moins pour les dévaster que pour faire trophées de maints morceaux de décoration artistique. Il en fut de même pour les châteaux : et les marchands le savent bien ; aussi est-ce dans les communes où il y eut autrefois, soit des abbayes, soit de grandes demeures seigneuriales, qu'ils ont fait et font encore leurs meilleures affaires.

Et ils réussissent là où échouera le simple amateur : à celui-ci l'habitant oppose invariablement un visage fermé et muet. J'ai vu vendre à un brocanteur un objet dont on avait refusé le double à un monsieur.

Depuis quelques années les magasins des marchands dijonnais regorgent de saints, de saintes, de Vierges, de Trinités, de donateurs en pierre ou en bois. Beaucoup sont mutilés ; mais pourquoi n'accorderait-on pas aux produits de notre art national le même privilège qu'à ceux de l'antiquité ; c'est-à-dire de se présenter et d'être accueillis dans les musées à l'état de fragments plus ou moins incomplets ? Je ne nommerai pas le brocanteur, chez qui, pour la première et la dernière fois — la caisse d'emballage était prête à destination de New-York — j'ai vu le beau groupe en pierre dont je vais entretenir les lecteurs du *Journal des Arts*. Je ne chercherai pas davantage à soulever le voile qui couvre encore le mystère de l'origine, et me contente de dire que ce morceau doit provenir des environs de Pontailler-sur-Saône, arrondissement de Dijon.

Il s'agit d'une Vierge, petite nature, assise et portant l'enfant Jésus sur le bras gauche, tandis que la main droite serrait une tige fleurie qui a disparu, mais dont la trace est encore visible. L'enfant tient un livre ; la mère a pour siège un banc ou escabeau feint de menuiserie à arcatures trilobées, avec embasement et corniche feuillagés, et sur lequel est posé un coussin.

Le groupe, achevé sur toutes ses faces, était certainement isolé, du moins détaché de la muraille ou du fût d'une colonne, et placé environ à deux mètres du pavé, peut-être en arrière d'un autel. Des traces de polychromie et de dorure sont encore apparentes, mais la pierre, d'un grain très fin, n'a jamais été souillée par un badigeon adventice et a reçu du temps une patine bise d'une grande douceur, qui, loin de l'abolir, fait ressortir le modelé. La conservation générale et épidermique est satisfaisante : il manque seulement quelques phalanges aux doigts et des fleurons à la couronne.

Ce qui nous frappe tout d'abord dans ce beau morceau, c'est que, tout en demeurant rythmées et graves, les lignes n'ont pas le caractère monumental de tant de vierges bourguignonnes et autres. Celles-ci, qu'elles se rencontrent aux tympans et trumeaux des églises ou dans les niches creusées parmi les vieux logis, ont une pose hiératique et abstraite. Debout ou assises, elles se présentent aux respects, à la vénération des hommes, ce sont plutôt des êtres supra humains que des mères. Il y a cependant quelques exceptions ; ainsi, à la Porte dorée de la cathédrale d'Amiens, la Vierge debout de la fin du XIIIe siècle, nous apparaît comme une mère qui regarde son enfant et lui sourit : il en est de même au portail de l'église, à la chartreuse de Dijon: la Vierge, œuvre probable, mais non certaine de Hennequin ou Jehan de Marville, le prédécesseur, le maître de Claus Sluter, mire ses yeux dans ceux de son fils, sans qu'aucun sourire illumine ses traits graves. L'une et l'autre, surtout la seconde, sont plus grandes dames, moins familières que la Vierge assise, dont je m'efforce de donner ici, par la plume, une image. Dans celle-ci, l'artiste a voulu, je crois, et il y a réussi, nous montrer une Mère heureuse, et je pense aux Vierges nobles et souriantes de l'école lombarde. Jamais Raphaël notons-le, n'a mis le sourire aux lèvres de ses madones, pas même dans la *Vierge à la chaise*, la plus maternelle de toutes. Dans la *Sainte Famille* du Louvre, si Jésus se jette dans les bras tendus de sa mère, celle-ci s'incline comme avec vénération vers l'Enfant-Dieu et ne se permet pas la familiarité du sourire.

La *Vierge de Saint-Sixte*, à Dresde, est le type suprême de ces madones glorieuses qui provoquent le respect et l'admiration plus que l'émotion humaine.

Dans le groupe auquel je reviens, l'enfant tout frisé n'est pas le baby impersonnel et assez insignifiant que l'on rencontre partout dans l'art des XIVe et XVe siècles: il a un caractère très individuel, et on le peut considérer comme un portrait Ainsi en est-il de la Vierge qui, avec un rien d'idéalisation, offre le type du temps. Quant au geste par lequel, légèrement appuyée sur le bras droit replié, elle soutient le poids de l'enfant, il me paraît d'une vérité, d'un équilibre parfaits ; cette pondération des efforts contraires est la nature même.

A demi conventionnelles, à demi réelles, les draperies sont traitées avec une science, une largeur que l'on ne saurait trop louer ; aucune abondance de détails, d'ailleurs, point d'orfrois ni de broderies, mais l'artiste a su obtenir des effets excellents par un travail approprié dans les tissus variés de la robe et du voile. Sous les vêtements le corps se devine sans accentuation comme sans abolissement des formes. Enfin, les mains et les chevelures sont traitées de main de maître ; tout ici révèle le ciseau non d'un praticien habile, mais d'un véritable artiste.

En écrivant cet article, je suis obsédé par une idée, un souvenir fugitif ; peut-être s'agit-il d'une trahison de mémoire, mais enfin, voici. Il me semble avoir vu, en original ou en reproduction par l'image, un groupe en ivoire, qui rappelle le groupe décrit. Et, en vérité, en faisant la part des conditions particulières qu'imposent les dimensions naturelles et les matières employées, je retrouve ici le type agrandi jusqu'à la sculpture monumentale, sans cesser d'être familière et intime, d'un de ces ivoires qu'a

produits si beaux et en si grand nombre, l'art français des XIVe et XVe siècles.

Quoi qu'il en soit, nous avons ici un morceau de premier ordre et d'un accent bien supérieur à cette grâce facile et un peu moutonnière de maintes Vierges de la même époque. Et je n'excepte pas celle qui, de sa niche trilobée et fleurie de la rue Porte-aux-Lions, à Dijon, a passé au Louvre, où, mise au niveau du regard, privée de l'entourage architectural fait pour elle et pour lequel elle était faite, elle n'est plus aujourd'hui qu'un objet secondaire de musée.

Deux questions se posent présentement : à quelle époque précise, à quelle école doit-on reporter le groupe décrit ? Pour moi et pour d'autres juges dont l'autorité passe de beaucoup la mienne, c'est une œuvre au plus tôt de 1340 ; le style général, celui des ornements architecturaux, ne laissent aucune place au doute. Il y a même dans l'ensemble, dans les draperies, surtout dans les plissements du voile, une manière qui rappelle le bel art de la fin du XIIIe siècle, alors qu'apparaît le naturalisme dans la représentation de la figure humaine. Mais nous sommes encore loin de cette école de la Chartreuse et de Claus Sluter, qui fera faire un pas de géant à l'art renouvelé et entré pour longtemps dans les voies de la vérité particulière. Ce premier point me paraît acquis, le second est d'une solution moins facile.

On a longtemps admis que l'art français des XIVe et XVe siècles était exclusivement d'origine flamande. Il se serait produit alors une migration générale d'artistes venus des Pays-Bas en France, et qui, à la sculpture admirable mais plutôt abstraite du XIIIe auraient substitué le principe de l'individualisme et du portrait. Cette théorie est moins en faveur aujourd'hui ; on a revendiqué, affirmé les droits de notre école nationale non seulement dans la sculpture, mais encore dans la peinture. Naguère, on faisait tout flamand l'art français ; pour un peu on ferait maintenant tout français l'art flamand.

La vérité est, je crois, qu'il y eut alors une affirmation de plus de ce principe que j'appellerais volontiers le parallélisme. On voit, en effet, par l'action de facteurs généraux, un peu mystérieux, les mêmes faits se produire sur des points éloignés, et sans qu'il y ait des signes appréciables de pénétration réciproque. L'évolution qui à la fin du XIIIe siècle, porta l'art français au naturalisme, a-t-elle son point de départ dans le nord ? Je ne le pense pas. La France qui avait produit l'imagerie en multitude de nos cathédrales, loin d'avoir des leçons à recevoir, en donnait plutôt. Ses architectes, nous en avons des preuves sans nombre, allaient porter au loin l'art et le goût français ; la cathédrale suédoise d'Upsal est d'un architecte de l'Ile de France, Robert de Bonneuil ; Villard de Honnecourt, après avoir construit la cathédrale aujourd'hui détruite, hélas ! de Cambrai, est appelé en Hongrie, d'autres disent aussi en Bohême. En Espagne, la belle cathédrale de Gérone, et ce n'est pas la seule, est l'œuvre d'un Français. Et dans un temps où sans être tout, le « maître de l'œuvre » avait cependant la haute main sur l'édifice entier, structure et décor, les deux choses étant à la vérité inséparables, l'art sculptural français pénétrait partout à la suite de nos architectes. Ainsi l'imagerie de la cathédrale du Bamberg, dans la Haute-Franconie, est toute française. L'évolution vers le naturalisme s'est produite par une loi naturelle, de même que dans l'art hellénique Lisyppe succède à Phidias et à Praxitèle. Que plus tard, il y ait eu entre les Pays-Bas et la France proprement dite, des échanges attestés par la migration des noms flamands, cela est hors de doute. Mais la France n'avait pas attendu les enseignements venus du nord pour atteindre à la vérité particulière ; la statuaire de Reims, notamment les groupes de la *Visitation* et de la *Purification*, qui sont de la fin du XIIIe siècle, n'ont rien à envier, non seulement pour la beauté, mais encore pour le caractère et aussi le canon quasi antique des formes, à tout ce que produira l'art renouvelé du siècle suivant. C'est, d'ailleurs, un fait dont je tiens la révélation de M. Eugène Guillaume, le moyen âge qui vivait parmi les débris de l'art romain a conservé pendant longtemps le canon antique du corps humain, pour ne le perdre qu'à la fin du XIVe siècle et le retrouver au XVIe.

Mais la vérité particulière, actuelle si l'on veut, n'était pas absente des grandes cathédrales du XIIIe siècle ; seulement on ne la rencontre que dans les parties accessoires et secondaires de l'imagerie. Cherchez aux culs-de-lampe, aux antéfixes, aux départs des arcatures, partout vous rencontrerez une pullulation de vie humaine et populaire associée aux figures idéalisées, debout en longues files, aux ébrasements, isolées aux trumeaux, peuplant d'anges chantants les tympans et les courbes des voussures. En vérité, tout l'art futur, l'art moderne, l'art le plus réaliste de l'avenir—j'en excepte bien entendu celui du nu — est en puissance dans notre admirable XIIIe siècle.

Je tiens donc le groupe décrit pour une œuvre plutôt française, et je dirais volontiers bourguignonne. Le type féminin de la mère, le style et l'arrangement plus forts qu'élégants des draperies, non dépourvues cependant de facilité et de grâce, me rappellent les caractères généraux de tout ce qui appartient à notre race. Certes, cette Vierge-ci n'a rien de la beauté poupine de ses congénères flamandes, c'est plutôt une belle Bourguignonne, point jolie peut-être au sens moderne du mot, mais mieux que cela. Il y a vraiment en elle une force saine qui, jointe à l'expression si maternelle du regard et du sourire évoque l'idée d'un être vivant d'une vie individuelle, et non d'un type de convention.

En ce moment, le groupe que je me suis efforcé de décrire vogue vers New-York, attiré par cette Amérique du Nord qui commence d'accaparer pour ne les restituer jamais, tant de trésors artistiques de la vieille Europe. Comment une telle œuvre est-elle demeurée si longtemps inconnue ; comment aucun fureteur, aucun cycliste, aucun membre du Touring-Club n'en a-t-il eu connaissance ? En vérité est-ce que les représentants des grands musées ne devraient pas avoir des affiliés parmi les professionnels de la curiosité qui connaissent si bien la carte archéologique de la France ? Mais, voilà, les musées sont de grands corps qui se remuent difficilement ; un objet est-il signalé, on fait des rapports, on envoie à grand bruit des agents sur place ; or pendant qu'on s'agite sans agir, arrive une dépêche — cela s'est précisément produit dans le présent cas — et le marché est tout aussitôt conclu à des conditions fermes.

Avec un peu de vigilance et d'à-propos, nous pourrions cependant nous défendre contre les convoitises et les portefeuilles des milliardaires américains. Nous sommes sur place, et les marchands vendraient plus volontiers, même à de moins hauts prix, aux musées français qu'à l'étranger. Et pourtant nous laissons enlever à notre nez et à notre barbe de belles choses françaises qui devraient faire partie du patrimoine inaliénable de la France. Ces leçons-là, nous ne les comptons plus, mais aucune ne nous corrige et ne nous corrigera jamais. Serait-ce pas qu'au fond cela nous est assez indifférent ? Qui s'inquiétait, par exemple, du sort des admirables groupes de Solesmes ? Et cependant, par l'effet des lois existantes, ils pouvaient être prochainement déracinés du sol français pour aller enrichir l'Angleterre ou l'Amérique. Le péril est conjuré, mais il renaîtra

ailleurs. Quelques amateurs soucieux de la dignité artistique de notre pays, comprennent bien le danger et savent que les belles choses sont des capitaux, et des capitaux productifs ; je crois aussi à la bonne volonté des pouvoirs publics. Mais ces angoisses patriotiques, les masses électorales et populaires les ignorent ; heureux encore sommes-nous quand elles se contentent de les ignorer et ne tiennent pas l'art, l'art religieux, surtout, pour un ennemi, comme étant un luxe, c'est-à-dire une aristocratie. En vérité la démocratie française est une héritière bien indigne des grandes démocraties du passé, celles d'Athènes et de Florence.

André ARNOULT.

Journal des Arts du 24 mars 1906.

***

Nous apprenons que l'exposition de l'œuvre des frères Van Eyck, projetée à Gand, et qui devait comprendre la reconstitution temporaire de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, n'aura pas lieu cette année. Dieu veuille que ce ne soit pas une remise *sine die*.

C'est par suite du refus tardif des volets de Berlin, qui ne sont pas, paraît-il, en état de supporter le voyage, que cette belle manifestation a dû être remise.

***

— M. L. Maeterlinck a retrouvé dans une vieille chronique flamande la description d'un mystère qui fut représenté en notre ville le 28 avril 1458, pour la « Joyeuse Entrée » de Philippe le Bon, vainqueur de la bataille de Gavere. L'intérêt de ce récit est, qu'on reconnaît dans la mise en scène la reproduction minutieuse du chef-d'œuvre des Van Eyck, *L'adoration de l'Agneau*.

***

Ouverture du tombeau de Charlemagne. — L'empereur Guillaume avait exprimé le désir que l'on procédât à l'ouverture du tombeau de Charlemagne et à l'étude des vêtements de pourpre dans lesquels sont ensevelis les ossements du grand empereur. On sait que ce tombeau est gardé dans la crypte de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

La cérémonie s'est faite en grande solennité lundi dans la chapelle du trésor du monastère.

Le chapitre d'Aix-la-Chapelle et quelques capitulaires du dôme de Cologne étaient présents, ainsi que le directeur du musée d'art industriel de Berlin, le bourgmestre d'Aix-la-Chapelle et le président de la province ; un peintre, un photographe, un greffier et l'orfèvre du trésor d'Aix-la-Chapelle assistaient également à l'opération.

Le chanoine Bellcistein, avant d'ouvrir le sarcophage, a fait la déclaration suivante :

« Ce sarcophage va être ouvert d'abord pour rendre hommage à la mémoire de Charlemagne, mais surtout pour répondre à un désir de l'Empereur ; il va être ouvert sur la demande écrite du conseiller secret Lessing, de Berlin, et avec la permission expresse du cardinal Fischer. »

L'orfèvre a ouvert alors le précieux sarcophage, puis le cercueil de Charlemagne ; on y a trouvé les trois documents qui y avaient été déposés en 1481, 1483 et 1861. Les restes de Charlemagne étaient intacts et enveloppés de deux linceuls ; on les en a retirés et on a essayé de les photographier ; ils sont composés d'étoffes précieuses, mais les conditions de lumière n'étant pas favorables, on s'est décidé à les envoyer à Berlin.

Les deux pièces en question sont orginaires de l'Orient et proviennent d'ateliers turcs ; on attribue la date de l'une d'elles à dix siècles et celle de l'autre à douze siècles ; on croit que l'une d'elles a été envoyée à Frédéric Barberousse par un sultan.

Les deux pièces seront rapportées à Aix-la-Chapelle, après avoir été étudiées et photographiées à Berlin.

***

Le gouvernement français a acquis, à la vente Molinier, quatre pièces remarquables : un fragment de bas relief en pierre, représentant saint Michel transperçant le dragon, œuvre française de l'époque romane ; un très beau buste, malheureusement mutilé (les bras manquent) de saint Sébastien, attaché à l'arbre, œuvre de l'École française du XVIe siècle, et deux médaillons ronds en pierre, décorés l'un d'un buste de femme, l'autre d'un buste de guerrier, en haut-relief, œuvres de l'époque de François Ier provenant du château de Bonnivet.

***

Le British Museum est entré dernièrement en possession, grâce à une souscription publique dont le produit a été ajouté à une somme fournie par la Trésorerie d'État, d'un inestimable chef-d'œuvre de l'orfévrerie française du XIVe siècle : la coupe d'or dite « du roi Charles V », ornée d'émaux translucides représentant la vie de sainte Agnès.

***

NÉCROLOGIE. — On nous fait part de la mort de M. l'architecte Suisse, dont nous avons fait connaître les importants travaux à Dijon. Nous donnerons dans la prochaine livraison un article nécrologique de cet artiste distingué.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

49me Année. — 5me Série.

Tome II (LVIe de la collection).

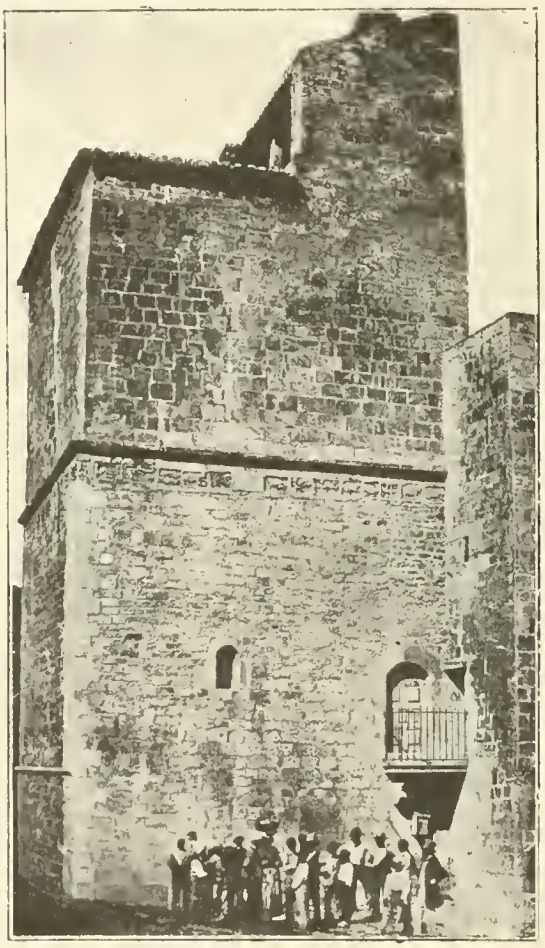
6me livr. — Novembre 1906.

La tour funéraire de Saint-Restitut (Drôme).

ES petites localités sont souvent plus riches en monuments curieux et anciens que les grandes capitales; elles ont attiré beaucoup moins que celles-ci la convoitise des conquérants et, partant, elles ont échappé aux dévastations qui accompagnent d'ordinaire les guerres. Nous n'irons pas chercher le premier apôtre du diocèse de Saint-Paul Trois-Châteaux dans la cathédrale occupée par ses successeurs, nous perdrions notre temps. La renommée nous appelle au petit village de Saint-Restitut, dans la tour qui s'élève près de l'église paroissiale. De loin, on pourrait prendre cette tour pour le reste d'un clocher découronné ; de près, le monument pique la curiosité par sa maçonnerie, son ornementation et ses dispositions insolites. Bien que l'église semble l'accompagnement naturel de la tour, nous allons voir que ce sont deux unités archéologiques très différentes, qui ont eu, chacune, leur existence distincte et bien nettement séparée.

Ouvrons d'abord l'Histoire avant d'entrer, et cherchons à nous renseigner sur le personnage qui sert de patron à la localité. Saint Restitut n'est pas un nom inventé, ni un surnom, il se trouve dans les fastes de l'Église d'Afrique au nombre des martyrs et des évêques de Carthage. Nous ne nous arrêterons pas à la question de savoir de qui il était le disciple et à quelle époque il a vécu, nous irions nous heurter à un problème plein d'obscurités. Il vaut bien mieux nous contenter de répéter avec la tradition qu'il passe pour le premier évêque, et là nous serons sûrs de ne pas errer, parce qu'il y a un ensemble de témoignages archéologiques et religieux qui appuient solidement cet enseignement. Non loin de l'église, on montre une fontaine qui, dit-on, rend la vue aux aveugles. Cette source miraculeuse vient fort à propos orner le séjour et le

tombeau du premier apôtre du pays, car les prodiges ont été un moyen d'action très répandu au début du Christianisme et l'apanage des missionnaires les plus voisins de Saint-Pierre. Que dit encore la légende quand on l'interroge sur l'âge de la tour ?



Tour funéraire à Saint-Restitut.

On répète que Charlemagne est le fondateur du monument, comme si le Grand Empereur avait pu réparer tous les dommages causés par la rage destructive des Barbares, et on se croit dispensé ainsi de toute recherche. Cette affirmation signifie simplement, chez les chroniqueurs, que l'édifice remonte à une date très reculée (1). Le plus ancien document archéologique à citer sur l'épanouissement du Christianisme dans cette localité est une épitaphe découverte dans un massif de l'église et que M. Éd. Le Blant date de l'année 549 (1).

Si, du moins, nous possédions le sarcophage qui renfermait ses restes, nous pourrions raisonner sur ses caractères et proposer quelques conjectures. Ce document nous manque ici, comme dans beaucoup de diocèses, par suite de la fâcheuse habitude qu'on a contractée de rajeunir et d'embellir même les monuments funéraires pour les accommoder au goût de chaque époque.

En 1249, l'évêque Laurent fit construire un magnifique sépulcre en marbre gris qu'il fit élever, suivant la mode, sur quatre colonnes afin de permettre aux pèlerins de circuler dessous en l'invoquant (2). La plus grande partie des reliques fut logée dans un enfoncement de la muraille au Midi et fut mêlée plus tard à différents débris dont la provenance est indéterminée faute de procès-verbaux de translation. Il y avait là pourtant un dépôt intéressant. Dans la visite, qui fut faite, en juillet 1846, par l'archiprêtre du canton, on trouva deux crânes, différents ossements mêlés, des fragments d'étoffe de soie et un bâton d'un mètre de longueur environ, terminé par un anneau d'ivoire. On ne saura jamais ce qui a été exhumé du tombeau du premier évêque, parce que le protestantisme est venu jeter

1. Pour la région de Montpellier, M. Bonnet vient de montrer que la même légende faisait fausse route en attribuant à Charlemagne les églises qui présentent des cordons de pierre noire comme ornementation. (*Antiquités et monuments de l'Hérault*. Montpellier, impr. Ricard frères, 1905, 1 vol. in-8°.)

1. *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. II, p. 212.

2. Abbé Jouve, *Notice sur la chapelle funéraire monumentale et sur l'église romane de Saint-Restitut* (Drôme). (*Bull. monumental*, 178-192.) Voir aussi *Hist. de l'église cathédrale de Saint-Paul Trois-Châteaux*, par A. Boyer de Sainte-Marthe, Avignon, 1710.

le désordre là où la piété se livrait à des manifestations qui déplaisaient aux hérétiques.

Ce qu'ils n'ont pas pu détruire, c'est la tour qui surmontait la sépulture, et il n'en faut pas davantage pour proclamer l'antique et profonde vénération que saint Restitut avait su inspirer aux populations de Saint-Paul-Trois-Châteaux. C'est un monument unique dans la série des édifices imaginés par la piété chrétienne ; il ne pouvait surgir que dans une contrée absolument latine, couverte de monuments païens, car il est une sorte de contrefaçon de ce que les païens ont fait pour honorer leurs défunts. Il n'était pas nécessaire d'aller jusqu'à Rome pour chercher un modèle et une inspiration dans les conceptions architecturales de l'Antiquité, il suffisait de regarder dans la banlieue d'Arles pour rencontrer un type de mausolée réalisant avec luxe la pompe que les anciens déployaient au-dessus des tombeaux. Le mausolée qu'on représente toujours à côté de l'arc de triomphe de Saint-Rémy, n'est pas autre chose qu'une tour carrée à deux étages dont le couronnement se termine par un joli campanile rond, soutenu par des colonnettes gracieuses à travers lesquelles on aperçoit une statue. A la base carrée, les quatre pans sont ornés de bas-reliefs se rapportant aux exploits du personnage inhumé en cet endroit ([1]).

Les chrétiens de Saint-Restitut n'avaient pas d'architecte capable de rivaliser avec celui de Saint-Rémy, mais il est incontestable qu'ils ont voulu frapper les yeux des spectateurs par la masse imposante des matériaux entassés au-dessus de la dépouille de leur premier pasteur. A défaut de marbres, de colonnes et de modillons, le constructeur a établi une frise extérieure qui se développe sur les quatre faces de la tour et qui sans doute a un sens historique et symbolique. On y distingue un personnage vers lequel se tourne une double série de figurants qui paraissent lui apporter des présents ; ailleurs ce sont des animaux fantastiques, les signes du zodiaque, des bêtes affrontées, deux oiseaux séparés par un palmier, un cavalier paré d'un bouclier

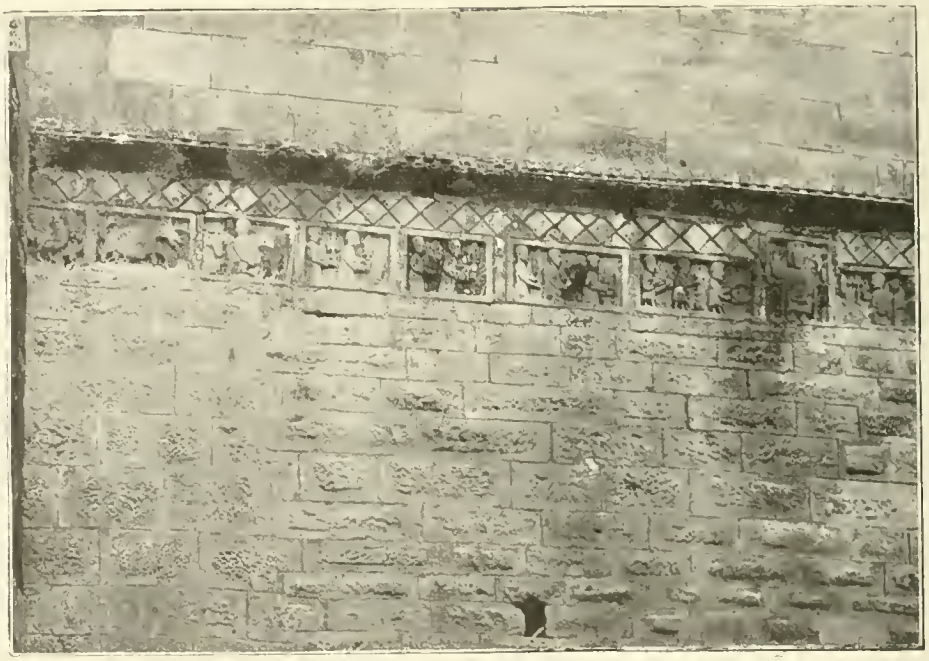
Tour funéraire à Palmyre.

ovale, un palmier seul, etc., le tout d'un dessin naïf et grossier qui tranche à côté de la finesse de la corniche composée d'une chaîne de quatre-feuilles très bien découpés. Quel que soit le sens symbolique qu'on applique aux scènes de la frise, cette décoration n'en reste pas moins comme une date apposée sur ce monument pour nous éclairer sur l'époque où il a été conçu ; elle nous révèle que l'entreprise est conforme aux procédés que les Mérovingiens employaient au VIe et au VIIe siècle pour parer leurs édifices religieux. Je pourrais signaler aussi le dessin en losanges qui forme une bande entre la frise et la corniche

1. Dans les ruines de Palmyre il existe une tour carrée funéraire que citent les traités d'architecture et qui a beaucoup de ressemblance avec la nôtre.

et qui rappelle les ornements extérieurs du temple Saint-Jean de Poitiers, et surtout les décorations intérieures de la crypte Saint-Paul de Jouarre, reconnue mérovingienne par tous les érudits.

Ici, la matière employée pour figurer les reliefs de la frise paraît être la pierre calcaire dont les blocs auraient été façonnés à pied d'œuvre, puis intercalés comme les dés d'une mosaïque dans les moëllons ordinaires sur une même ligne ; ailleurs, ce sont des pains de terre cuite historiés avec le monogramme du Christ, avec des croix inscrites, des figures d'Adam et d'Ève, des animaux et des poissons ; peu importe, ces deux manières de faire sont la manifestation d'un goût identique qui se perpétuera jusqu'à l'époque romane avec des variantes. Tous les produits du même genre qui ont été envoyés au musée de Nantes sont sortis d'églises dont la construction mérovingienne était incontestable.

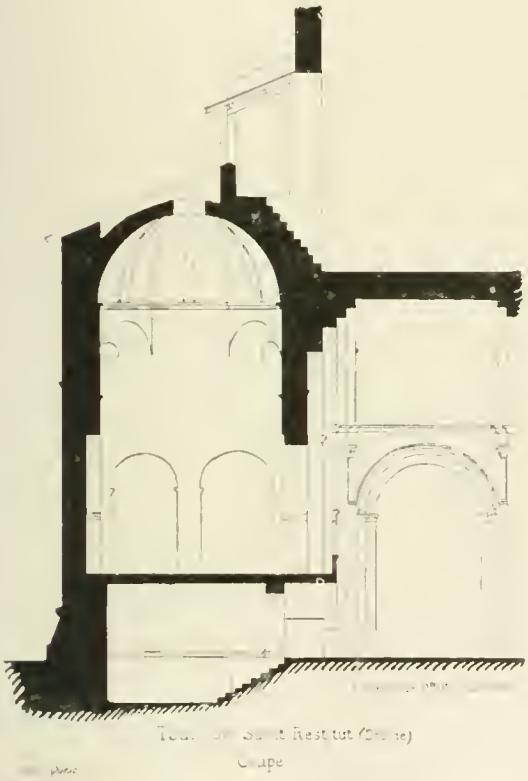


Frise de la tour de Saint-Restitut.

Il est vrai que l'œil n'aperçoit pas dans la maçonnerie l'emploi des chaînes de briques que nous sommes habitués à voir dans les édifices de l'époque préromane, mais leur présence n'est pas indispensable. Cette addition n'est de rigueur que dans les cas où les ouvriers emploient des matériaux menus dont ils veulent augmenter la cohésion. Ici, les matériaux sont assez gros pour se soutenir d'eux-mêmes.

Comment se terminait cette tour ? Nous n'avons aucun moyen de nous éclairer sur ce point. Par induction, nous sommes fondés à croire, en raison de sa base qui a 1m,80 d'épaisseur, que sa hauteur primitive, pour être harmonieuse, devait se rapprocher de la hauteur actuelle. Dans ce cas, la corniche qui surmonte la frise serait non pas un couronnement, mais une cimaise ou décoration placée à mi-hauteur pour couper l'uniformité et la nudité de la muraille, et une seconde corniche plus saillante que la première, aurait formé la bordure supérieure. La reprise du haut, à

partir de la corniche, est sensible à l'œil de l'observateur, elle date sans doute de l'époque où l'on entreprit d'en faire le point d'appui et le complément d'une église romane; dans cette partie, l'appareil des matériaux n'est plus le même : au lieu des moëllons moyens et taillés en pointe de diamant, les parois du sommet nous mon-

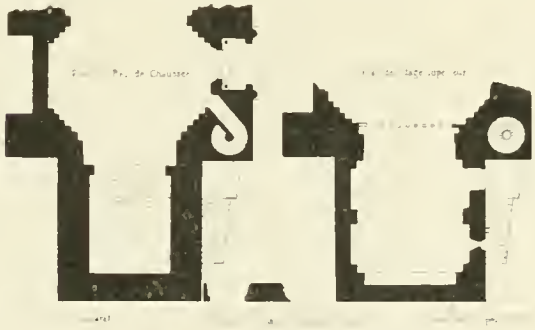


trent des matériaux deux fois plus volumineux.

A l'intérieur, le changement de main-d'œuvre et d'architecture trahit également une réfection exempte d'artifices. Au-dessus du caveau en rez-de-chaussée dont je parlerai plus loin, il existe une sorte de chapelle, carrée comme la tour, qui a $3^m,85$ de côté. Les ornements sur les parois du Nord et du Midi consistent en une arcade double en plein cintre qui retombe sur des impostes à chanfreins couronnant des pilastres de $2^m,73$ de hauteur [1].

1. Ces arcades n'ont que $0^m,34$ d'enfoncement.

Sur les faces du Levant et du Couchant l'architecte n'a tracé qu'un arceau simple, aussi à plein cintre, dont les naissances sont prises seulement à $1^m,76$ de hauteur sur des impostes sans retours, ornés de ronds et de barres obliques. Celui du Couchant est rempli de maçonnerie et il est croyable que celui du Levant par lequel on aperçoit aujourd'hui l'intérieur de l'église, n'était pas différent, bien qu'on puisse admettre, sous le ciel du Midi, la conception de grandes arcades à jour. Cette question accessoire est à examiner par un architecte.



Au-dessus des arcades, dont je viens de parler, l'œil s'élève sans obstacle jusqu'à la hauteur de $6^m,14$ et là, il aperçoit une première corniche qui doit correspondre à la frise extérieure dont nous avons parlé. A $1^m,50$ plus haut, le plan carré du monument devient octogonal, au moyen de quatre trompes ; c'est à ce point que doivent commencer les transformations romanes. Une seconde corniche apparait ensuite à $3^m,20$ de la première pour former la naissance d'un dôme qui couronne la chapelle. Il n'y a pas d'obscurité parce que la lumière pénètre au centre du dôme par un œil circulaire qui a un mètre de diamètre. La hauteur totale est de $12^m,30$.

Au moment du Congrès archéologique tenu à Valence, en 1856, cette chapelle transformée en tribune fut visitée par M. de Caumont, qui prit soin de faire dessiner

les trompes, mais sans signaler le caractère funéraire du monument [1]. Pourtant, c'est là tout son intérêt. Ce n'est pas une tour quelconque.

On s'en rend bien compte en visitant la salle du rez-de-chaussée qui a tout à fait l'aspect d'une crypte. Quand on est dans l'église, on est obligé de descendre huit marches ; cependant, la salle n'a pas été faite en creusant le terrain. C'est une cave au niveau du sol qui a la forme d'un parallélogramme de $5^{m},50$ sur $4^{m},47$; elle est bâtie entièrement en pierres de taille, et couverte d'un berceau en plein cintre. La longueur est arrêtée du côté de l'église par un arc doubleau sur pilastres servant à porter le mur de la chapelle ; sa seule décoration intérieure consiste en bandeaux à chanfreins qui reçoivent la retombée de la voûte et de l'arc doubleau.

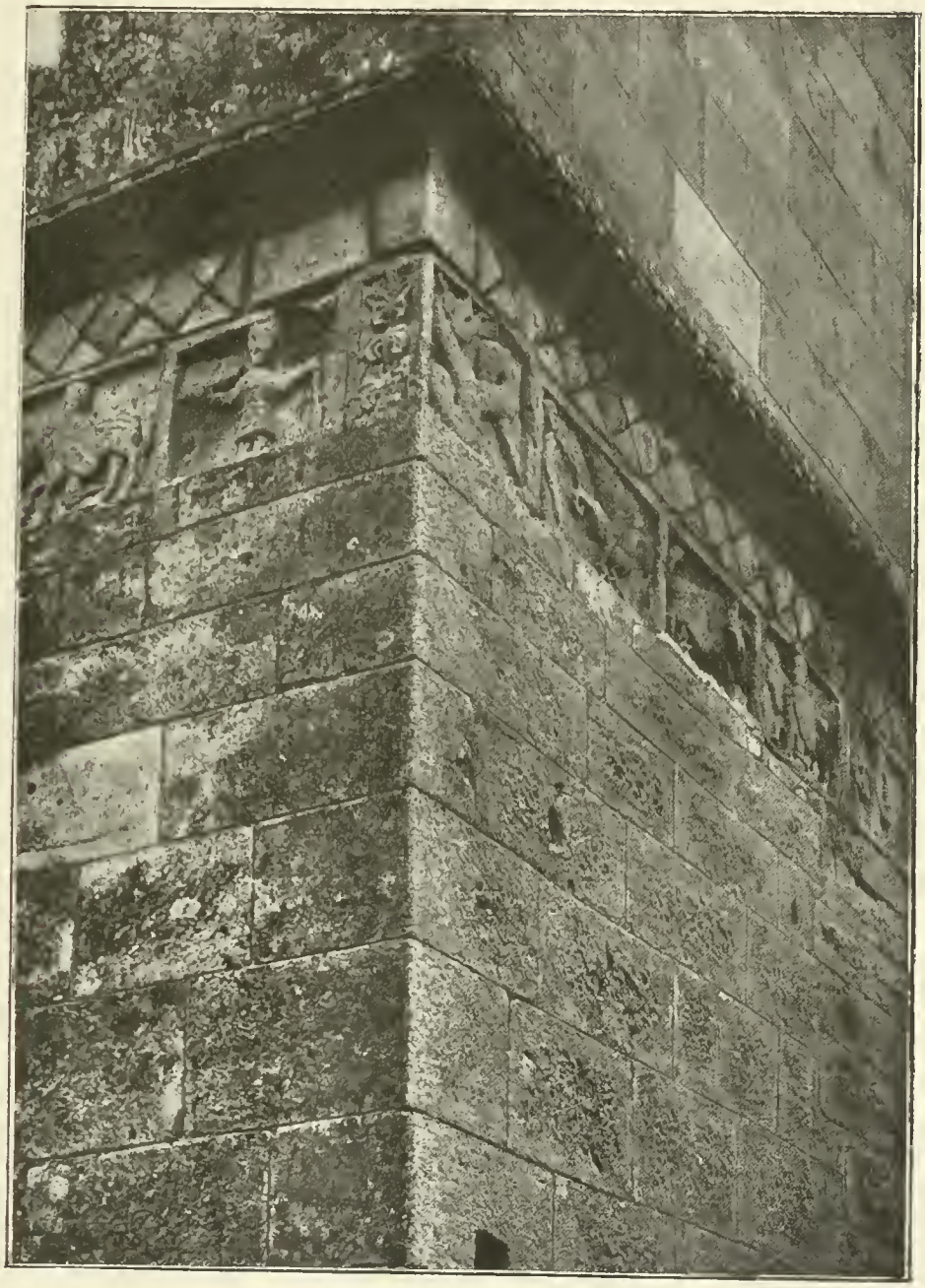
A quoi cette salle basse aurait-elle pu servir si ce n'est à un usage funéraire ? Cette destination ne fait aucun doute pour les auteurs qui en ont parlé, c'est là qu'ils placent le beau sépulcre que fit ériger sur des colonnes l'évêque Laurent, en 1249. En rétablissant les choses dans leur état primitif, on ne doit pas supposer que la célébration de la messe s'accomplissait contre la tête du tombeau, la place de l'autel de la confession devait être au-dessus, dans la chapelle décorée de trompes et d'un dôme. L'accès n'en était pas très facile pour le public, il n'était possible que par une petite porte pratiquée dans le mur, à un endroit que je n'ai pas pu préciser au rez-de-chaussée. On ne connaît pas de communication directe entre la confession et l'oratoire supérieur.

En présence de ces dispositions étranges, il est impossible de méconnaître la haute antiquité de la tour de Saint-Restitut ; surtout si on considère les différents appareils employés dans sa maçonnerie, on voit qu'elle a traversé de longs siècles, qu'elle a subi beaucoup d'assauts et qu'on a fait de nombreux efforts pour réparer les brèches faites par les ennemis du nom chrétien. Qui sait ? Dans ce Midi où tous les Barbares sont passés, où les guerres n'épargnaient pas plus les lieux consacrés à la prière que les autres, elle a sans doute servi d'abri à des combattants comme les Arènes d'Arles, bien qu'elle n'ait plus de machicoulis. Les ouvriers qui l'ont remise en état après chaque combat ont employé sur certaines faces le grand appareil, ailleurs le moyen, tantôt la face des pierres est lisse, tantôt elle est taillée en bosse ou à pointe de diamant. En dépit de ces retouches, la frise court toujours la même, l'ordre primitif des figures n'est pas toujours respecté, mais on a tenu à la conserver en replaçant les morceaux à la même hauteur. A-t-on comblé quelques vides en intercalant quelques imitations ? c'est possible.

Cette frise s'étale et court sur les quatre faces de la tour, elle apparaît même du côté de l'église quand on regarde la tribune, elle est interrompue brusquement du côté droit par l'une des archivoltes du grand arc qui termine la nef à l'Occident. Il serait évident par là que la tour carrée est antérieure à l'église si, par ailleurs, les deux monuments n'accusaient pas leur différence d'âge. Il est même impossible de supposer que cette tour est une partie de basilique qui serait restée debout parmi des ruines et qui, antérieurement, aurait eu sa place dans l'ordonnance d'une construction, car on ne voit pas comment un architecte mérovingien ou carolingien aurait pu la faire entrer dans un plan de son temps.

1. *Bulletin du congrès archéologique de France*, séances générales tenues à Mende, à Valence et à Grenoble en 1857.

Étant donné ce fait que l'étage du rez de-chaussée a été établi pour une sépulture et qu'il a toutes les apparences d'un enfeu, nous sommes obligés, dans l'hypothèse



Tour de Saint-Restitut, appareil de la maçonnerie.

d'une tour adaptée à un édifice, de reporter ce tombeau vers le chevet, c'est-à-dire à la partie la plus honorable de l'église, là où nous avons toujours vu l'exposition de tous les sarcophages vénérables, sous le maître-autel ou aux alentours, et non pas près de

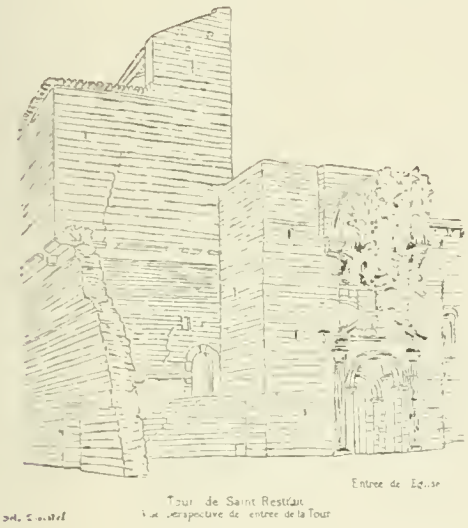
la porte principale ; or je me demande comment on arrivera à former un chevet d'église avec une tour carrée. Serait-elle mieux entre la nef et le chœur, au carré du

Église de Saint-Restitut et tour ouverte sur sa nef.

transept, comme on a fait à Aix-la-Chapelle pour le tombeau de Charlemagne ? Pas davantage. Notre tour n'est pas ouverte sur ses flancs comme il conviendrait pour faciliter la circulation autour du tombeau ni pour éclairer le passage de la nef dans le chœur; et il n'y

a pas d'apparence que les murs aujourd'hui pleins aient jamais été percés des quatre arcades nécessaires à l'harmonie des formes.

L'hypothèse contraire est plus admissible. Si la tour a été isolée, dans le principe, de toute autre construction, on parvient aisément à expliquer la rareté des ouvertures, et on peut très bien soutenir cette thèse que le jour où l'architecte de l'église romane a voulu annexer la tour à son



édifice, il a été obligé, comme trait d'union, de pratiquer dans le flanc oriental une arcade au rez-de-chaussée, une autre arcade au-dessus pour utiliser les deux parties qui deviennent ainsi un agrandissement de la nef. Il n'en faut pas davantage pour déformer la tour et lui enlever son caractère de tour funéraire.

Pour la voir telle qu'elle devait être dans son premier état, il faut la débarrasser non seulement de l'église, mais encore de l'escalier à vis qui est logé dans la petite tour carrée accolée au flanc du Midi et qui conduit de l'intérieur à la coupole. On montait autrefois à l'étage de la chapelle, là où se célébrait la messe, par un escalier extérieur ; quant aux pèlerins qui voulaient vénérer le tombeau de saint Restitut, au lieu de passer par la vaste ouverture actuelle, ils devaient entrer de plein pied par une petite porte, comme je l'ai dit, aujourd'hui aveuglée, dont l'emplacement est à chercher dans les reprises de la maçonnerie.

Pour compléter le tableau des honneurs rendus à saint Restitut, il eût été intéressant de montrer, sinon en réalité, du moins avec des documents certains, l'endroit précis où les premiers chrétiens exposèrent son tombeau. Malheureusement l'Histoire se tait sur ce point et nous sommes réduits aux conjectures. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'était pas au milieu de la crypte, puisque le centre est marqué dans les plans de Questel par l'orifice circulaire d'un puits. J'en induis que le sarcophage avait les pieds appuyés contre le mur de l'Orient, suivant la coutume, là où se trouve l'escalier moderne qui réunit la crypte à la nef. C'est un motif de plus pour nous de répéter que la tour funéraire de Saint-Restitut était un monument isolé (1).

Léon Maître.

1. Les plans de l'architecte Questel sont conservés aux Archives des Monuments historiques où M. Joseph Douillard a bien voulu les copier pour m'obliger.

Galerie des peintres chrétiens.

FILIPPO LIPPI.

OUS avons fait connaître dans la dernière livraison la triste et courte carrière du père de l'artiste délicat, qui peignit l'épisode de l'apparition de la Vierge à saint Bernard. Né en 1444, il mourut tragiquement en 1469.

Telle est la puissance du milieu et des traditions chrétiennes, que cet homme aux passions indomptées fut capable de peindre en des traits admirables de grâce et de modestie la Mère du Rédempteur. Nous donnons l'une des belles madones qu'il a laissées, ou plutôt le fragment principal du tableau ravissant que possède la *Galerie antique et moderne* de Florence. Cette peinture, comme la précédente, est médiocrement équilibrée, de sorte que l'on peut utilement dans notre planche en chromolithographie sacrifier une portion vers la droite.

Au milieu d'un parterre de fleurs, l'Enfant Jésus est couché, tourné vers la Vierge, qui, agenouillée et penchée vers lui, joint les mains en priant. Au ciel apparaît le Saint-Esprit sous la forme de la colombe, et des rayons lumineux en descendent vers l'enfantelet. Cette scène, chatoyante de couleur, tendre de sentiment, se détache, par un contraste piquant, sur un paysage sombre et désolé. Il y a encore, dit M. A. Gruyer, dans ce tableau, la naïveté, l'émotion d'un âge fervent, et l'on y reconnaît en même temps la science d'une époque avide de progrès.

L. C.

La Vierge adorant l'Enfant Jésus

FILIPPO LIPPI — FLORENCE, GALERIE ANTIQUE ET MODERNE

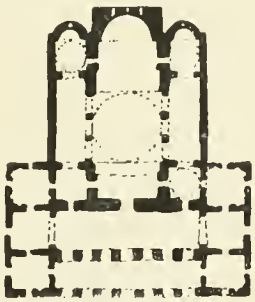
L'Art chrétien monumental *(Suite)* (1).

STYLE BYZANTIN.

L'influence byzantine en Italie.

Italie méridionale (2).

Pendant plusieurs siècles une partie de l'Italie méridionale, l'ancienne grande Grèce, se rattache à l'empire byzantin par l'administration, les mœurs et la religion. Près d'une centaine de monastères de l'Ordre de Saint-Basile furent fondés en Calabre avant les Normands, et ceux-ci eux-mêmes adoptèrent dans une large mesure la civilisation hellénique. A la fin du VIIIe siècle, fut élevée à Bénévent une église sur le modèle de Sainte-Sophie de Constantinople. A Bari, à Canossa, à Molfeta se retrouve la coupole combinée avec des formes latines.



Plan de Saint-Nicolas de Myre a Bari.

Cathédrale de Cefalu.

On remarquera que le plan de Saint-Nicolas de Myre à Bari est parfaitement byzantin avec narthex et exonarthex développés.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1905, pp. 174, 223, 311, 378 et 1906, pp. 22, 92, 166 et 313.

2. V. E. Berteaux.— *L'Art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou.*

En Sicile, après la conquête normande, le roi Roger se servit d'architectes byzantins formés au goût arabe; cependant, avec les Normands aussi, la Sicile était rentrée sous la dépendance romaine. On revint pour les églises au plan basilical en *tau*, mais on surmonta la croisée d'une coupole.

Ce sont des Byzantins qui ont orné de si belles mosaïques le dôme de Cefalu (1148) (1). Cet édifice représente l'union intime du style byzantin avec l'architecture normande. Nous y retrouvons le même dispositif de façade que dans certaines églises syriennes : deux tours carrées se

Cathédrale de Monréale.

dressent en avant, reliées par les trois arcades d'un porche extérieur. Les mosaïques qui ornent l'intérieur, et qui sont fort belles, sont parmi les plus anciennes connues.

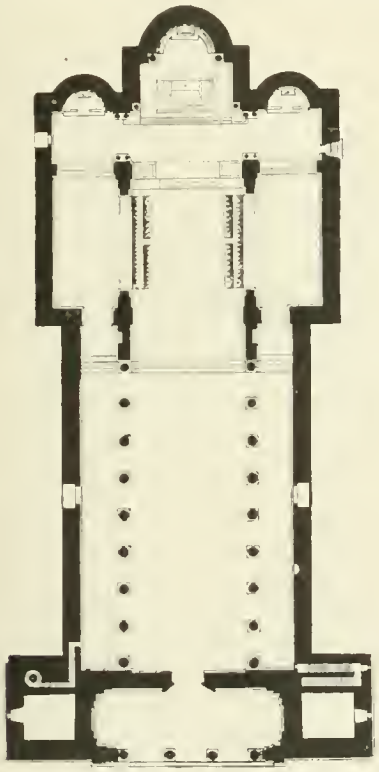
L'influence byzantine persiste dans les mosaïques et les chapiteaux du dôme de Monréale (1182) (1), dont le plan est latin, et les arcades d'allure arabe. Cette église aussi s'annonce par deux tours carrées, en saillie sur la façade, comprenant entre elles un triple portique (modernisé). A l'intérieur la lumière qui descend du dôme fait scintiller un monde de mosaïques à fond d'or. Du fond de l'abside, vous regarde un Christ grandiose qui fascine les fidèles dès l'entrée.

1. V. L. Lambelin, *La Sicile*, Desclée, De Brouwer & Cie, 1894, p. 84.

1. *Op. cit.*, p. 108.

La chapelle palatine de Palerme est un joyau de style sicilien du XIIe siècle. Elle fut construite en 1132, par le roi Roger III, avant les basiliques de Cefalu et de Monréale dont elle est le prototype.

C'est une basilique latine, dont le chœur est surmonté d'une coupole byzantine de 18 mètres de hauteur, trouée de huit fenêtres, qui répandent dans le sanctuaire une abondante lumière. Des mosaïques à fond d'or, ombrées de teintes fauves, couvrent les murs. Elles racontent la vie de S Pierre et de S. Paul, et des scènes de l'ancien et du nouveau Testament.



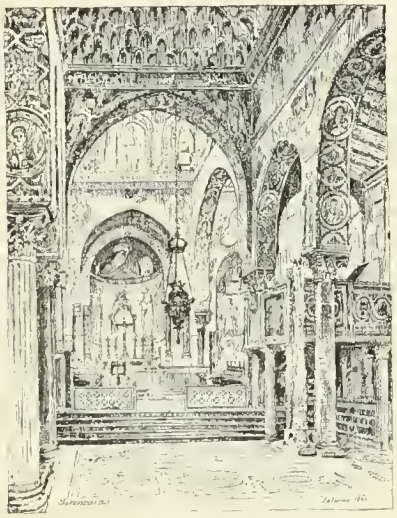
Plan de l'église de Monréale.

Des coupoles d'allure orientale sont juxtaposées sur la terrasse qui recouvre l'église de Saint-Jean des Eremites à Palerme [1] (1132), qui a été bâtie sur un plan en croix égyptienne.

1. *Op. cit.*, p. 72

La coupole byzantine apparaît ensuite à Sainte-Marie de l'Amiral (1129) dont les arcades sont néanmoins en arcs brisés, ainsi qu'à la chapelle de San Cataldo, deux autres édifices du XIIe siècle à Palerme. Les coupoles sont établies sur trompes selon le procédé persan. Saint-Jean de Syracuse est une petite église en croix grecque, du XIIe siècle.

Les cathédrales de Palerme (1170) et de Messines (1130) sont latines par les plans et byzantines par le décor [1]



La chapelle palatine de Palerme.

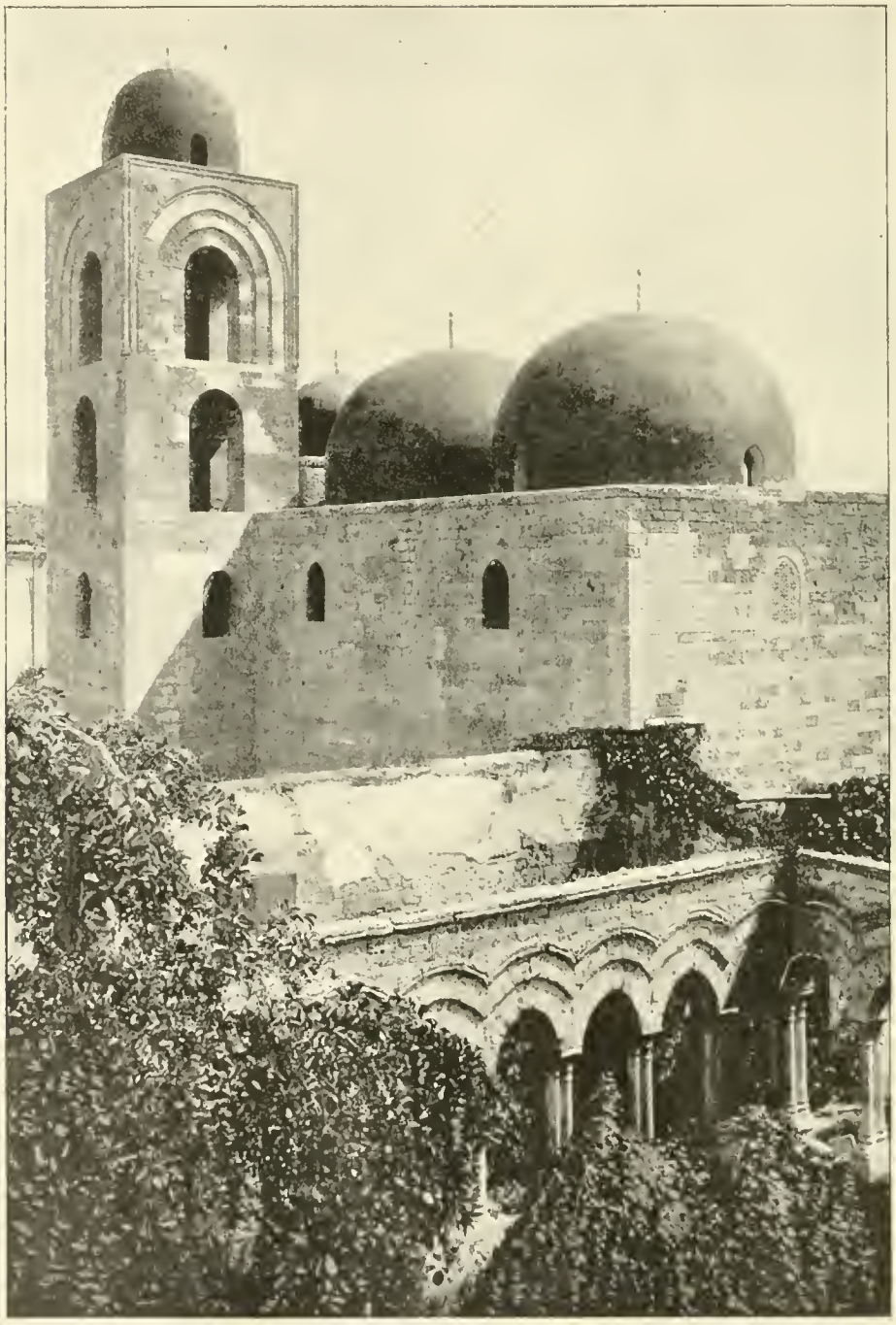
C'est surtout par la mosaïque, que l'influence byzantine s'est fait sentir à Rome et dans le centre de l'Italie. Le dôme de Syracuse, qui date du XIIe siècle, offre un plan en croix grecque et un portail roman.

L'élection d'une série de papes grecs ou syriens du VIIe au Xe siècle attira à Rome nombre d'artistes byzantins. Mais c'est durant les Xe et XIe siècles que l'influence byzantine s'exerça avec plus d'énergie, alors que l'Italie méridionale était tributaire d'artistes de Constantinople.

1. *Op. cit.*, p. 53.

Italie septentrionale.

École de Ravenne. — Au Ve siècle la large voie de l'Adriatique porte vers Salone, Parenso et Ravenne les marchands, les prêtres et les artistes de l'Orient. Devenue la capitale de l'Occident sous Honorius



Palerme. — Église et cloître de Saint-Jean des Eremites.

qui fuyait Rome devant les Barbares en 401, Ravenne était une des principales

villes d'Italie [1], pleine de monuments antiques. Le séjour de la cour amena la construction de monuments somptueux et de riches églises, telles que Sainte-Croix, Sainte-Marie-Majeure et plus tard Saint-Vital. Des relations suivies avec Constantinople imprimèrent à l'art un caractère tout oriental. On vit réunis à Ravenne le luxe de Byzance et celui de Rome. L'impératrice Galla Placidia, la romanesque sœur d'Honorius, y éleva en 440 l'oratoire de Saint-Nazaire et Saint-Celse, destiné à devenir son mausolée.

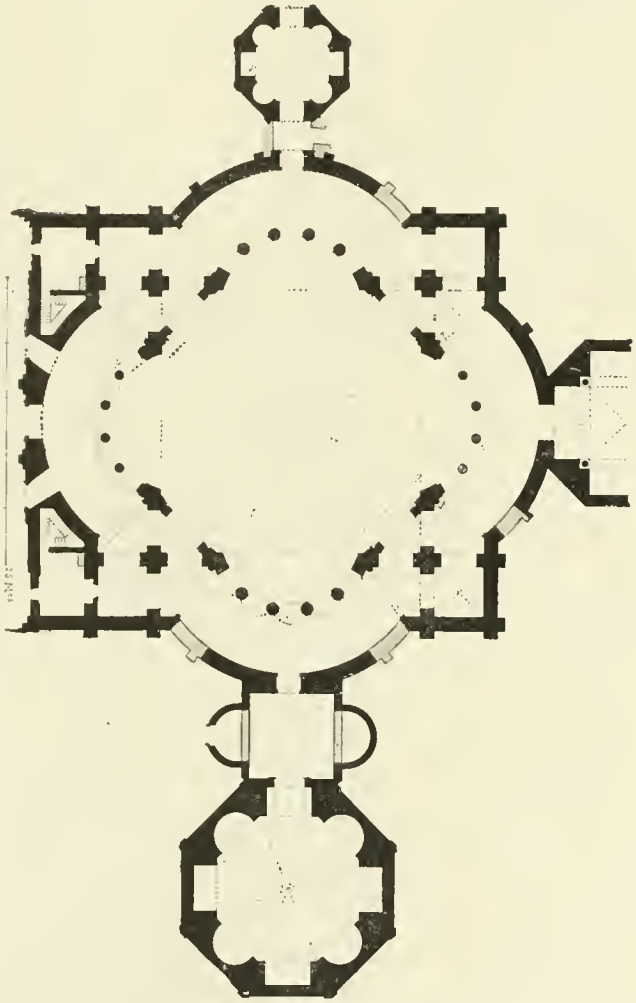
Plus tard, sous le règne de Théodoric et la domination des Goths, se produisit une activité nouvelle et plus intense encore. L'église de Saint-Théodose, la cathédrale des Ariens devenue depuis l'église du Saint-Esprit, leur baptistère devenu depuis l'église de Sainte-Marie-en-Cosmedin, l'église de Saint-Martin aujourd'hui Saint-Apollinaire-le-Neuf, etc. s'élevèrent autour du palais de Théodoric.

Or les Goths, venus du Pont-Euxin, restèrent fidèles aux traditions byzantines de leurs prédécesseurs. Ch. de Linas a établi que c'est par eux que s'est propagée en Europe l'orfèvrerie cloisonnée ; ils furent les intermédiaires entre l'Orient et l'Occident.

Ravenne est encore aujourd'hui le seul endroit pouvant donner une idée de l'ancien monde chrétien ; elle est comme la Pompéï byzantine. Ses nombreuses églises, superbes mais dévastées, offrent dans leurs vaisseaux dénudés des trésors d'art.

La prospérité de Ravenne dura jusqu'à la suppression de l'Exarchat au VIIIe siècle.

Églises en rotonde. — Quand on se rappelle les églises rondes ou octogonales de l'Orient et de la Grèce chrétienne dont nous avons parlé plus haut, on est frappé de leur étroite parenté avec nombre de



Plan de Saint-Laurent à Milan.

constructions religieuses du Nord de l'Italie, parmi lesquelles il faut citer surtout Saint-Vital de Ravenne dont nous reparlerons.

Il en était de même de la curieuse église, d'une haute antiquité, qu'a remplacée l'église actuelle de Saint-Laurent à Milan, rebâtie sur la même plan ; c'était aussi une rotonde byzantine à coupole centrale, flanquée de quatre hémicycles, et entourée de collatéraux à étage [1].

1. La prospérité de la ville était due au port de Classis, éloigné de Ravenne de quelques kilomètres.

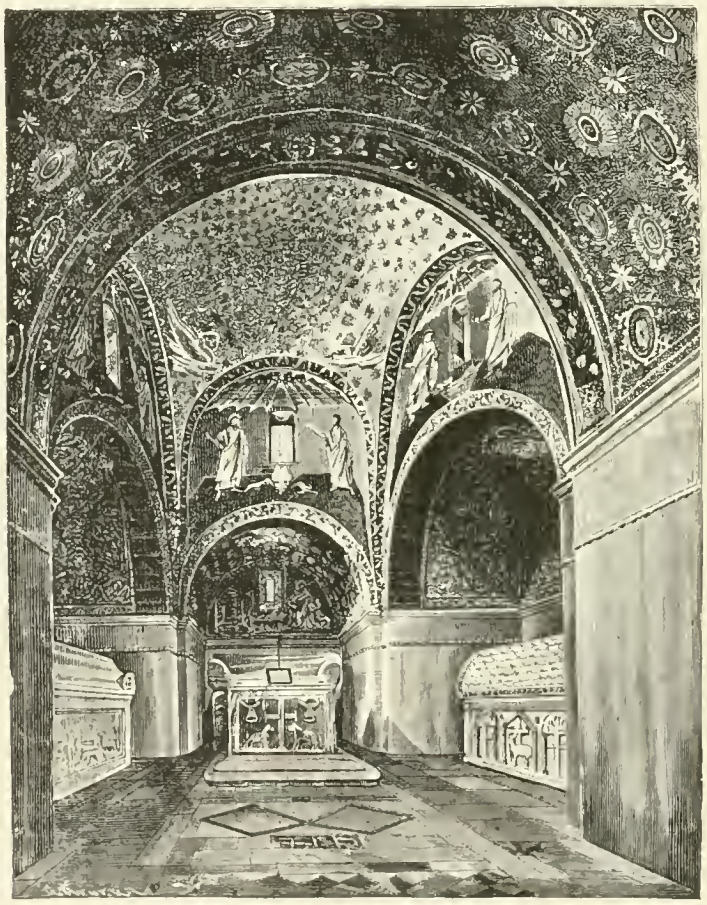
1. V. de Dartein, *Encycl. d'architecture*, t. V, p. 446. —

On rencontre aussi en Lombardie des rotondes annulaires, telles que celle de Brescia, Santa Fosca de Torcelli et la curieuse église de Saint-Thomas d'Alemno [1], qui ne remonte probablement qu'au XIIe siècle, mais reproduit le type des rotondes d'Anatolie avec coupole posant sur huit colonnes, leurs bas-côtés et leur abside profonde.

Rotonde de Brescia.

Nous avons dit plus haut que le Saint-Sépulcre et la mosquée d'Omar ont été bâtis sur un plan eurythmique dérivé de l'octogone étoilé ; il paraît en être de même des octogones d'Occident comme ceux de Ravenne, de Brescia, de Milan et d'Aix-la-Chapelle, ainsi que du baptistère de Pise [1].

Églises en croix. — D'autre part un des types orientaux, celui en croix, se retrouve



Intérieur du tombeau de Galla Placidia à Ravenne.

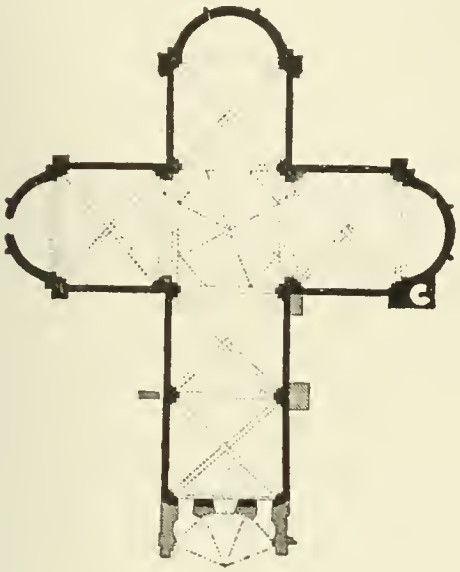
à Ravenne dans le tombeau de Galla Placidia, qui d'ailleurs pourrait dériver des monuments funéraires romains ; c'était la forme du mausolée de Constantin à Constantinople, dédié aux saints apôtres. On admet que ce dernier a pu engendrer l'église en croix de Saint-Nazaire à Milan, bâti en 382 par S. Ambroise, mais reconstruit au XVIe siècle, et celle de Saint-Nazaire et

V. J. Kohte, *Die Kirche San Laurenzo in Mailand* und *Die Zeitschrift für Bauwesen*, Berlin, 1890, liv. IV à IX.

1. V. de Dartein, *loc. cit.*

1. V. Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, t. II.

Saint-Celse de Padoue, élevée par Galla Placidia. L'église de Milan était dédiée aussi aux Saints Apôtres avant que S. Ambroise y transportât les reliques de S. Nazaire.



Plan de Saiot-Nazaire à Milan.

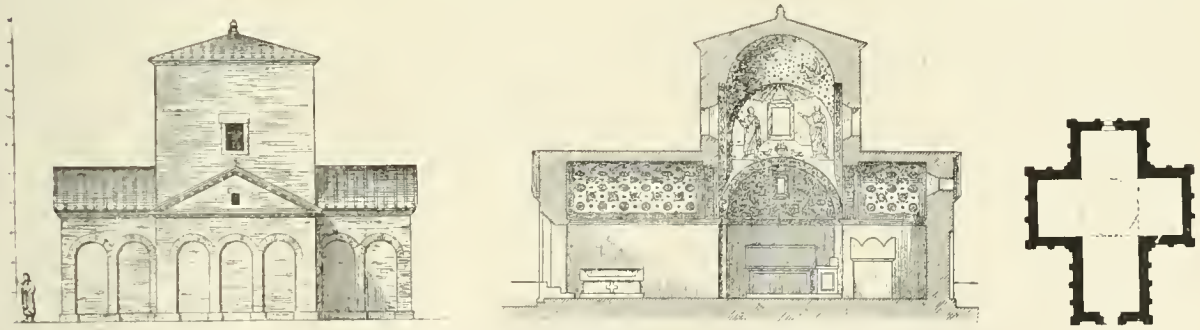
L'église de Sainte-Agathe à Ravenne présente le même plan que Saint-Nazaire.

Premières coupoles sur pendentifs [1]. — Le déplorable système de spoliation que nous avons fait connaître, reçut son application en Occident partout où existaient des monuments antiques et particulièrement des temples païens.

» Il n'y eut guère d'exceptions à cette règle, dit feu E. Reusens, si ce n'est à Rome, à Ravenne et à Milan. Dans ces trois villes, principalement dans la première, on éleva au Ve et au VIe siècle, sans recourir à la dévastation d'édifices antérieurs, toute une série de monuments importants, dont plusieurs, encore debout aujourd'hui, témoignent qu'il existait là, à cette époque, une brillante école de constructeurs intelligents et bien doués. Les progrès réalisés par cette école exercèrent une grande influence sur le développement de l'art architectural tant en Orient qu'en Occident [1]. »

Mais ici l'on rencontre un système de construction nouveau et nettement distinct du type de la basilique. Il est caractérisé par l'emploi de la voûte sphérique et même de la voûte à pendentifs.

Les progrès réalisés à Ravenne paraissent dus à une influence orientale, ils ont



Élévation. Coupe. Plan.

Tombeau de Galla Placidia

probablement leur source en Syrie et en Palestine, pays en relation commerciale avec cette partie de l'Italie.

La coupole, il est vrai, avait été employée par les Romains, sans doute à l'exemple des Orientaux, dans le Panthéon, dans le laconicon de Caracalla et dans la

1. V. Texier, *Architecture byzantine*, p. 143. — Influence byzantine à Ravenne, V. *Revue de l'Art chrétien*, p. 70, note.

1. E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I.

salle dite *Minerva Medica* à Rome. Celle-ci offrait un modèle de salle polygonale couverte en coupole à dix secteurs, et élargie par autant d'absidioles voûtées en demi-coupoles. Elle fut imitée en Orient ; l'église d'Antioche fut une application hardie de ce système. De ce type d'édifice il n'existe dans l'ancien empire byzantin qu'un seul exemple, l'église Saint-Georges de Salonique, aujourd'hui transformée en mosquée. C'est une rotonde entourée de sept absidioles carrées, la huitième servant d'entrée.

A Saint-Ambroise de Milan, dans une aile du côté de l'épître, on montre une petite chapelle attribuée au IVe siècle, couverte d'une coupole hémisphérique remarquable par ses antiques mosaïques. Cette coupole repose sur plan carré par des coins en encorbellement.

Les deux édifices qui témoignent surtout de ces progrès précoces de l'art chrétien sont, à Ravenne, le mausolée de l'Impératrice Galla Placidia, dont nous avons parlé plus haut, bâti vers 440, et le *baptistère* de Ravenne, élevé vers 450. Ces deux édifices, antérieurs d'un siècle à Sainte-Sophie de Constantinople, offre deux des premiers exemples connus de l'emploi de la coupole sur pendentifs. Le tout premier exemple byzantin est l'édicule de S. Celse et S. Nazaire [1].

La princesse Galla Placidia fit construire, pour lui servir de mausolée, le remarquable petit monument dont nous donnons une esquisse. On l'admire surtout pour ses antiques mosaïques, et la belle conservation de son architecture ; il est non moins digne d'intérêt, en ce qui concerne sa voûte sur pendentifs.

Ce petit édifice, en forme de croix latine, est voûté en berceau sur ses quatre croisillons, la croisée est couverte d'une voûte sphéroïdale surhaussée, sur quatre pendentifs.

C'est l'*embryon* de la coupole byzantine. Le plan est entièrement nouveau; c'est celui des églises funéraires de l'Orient. La *croix* latine y fait son apparition en Occident; ce plan fera fortune en France et deviendra le type des églises bénédictines. Les longues arcatures qui décorent les murs seront imités par les Lombards au XIe siècle [1].

Il faut citer ici en passant le fameux mausolée de Théodore en forme de rotonde couverte d'une coupole monolithe en marbre d'Istrie.

L. Cloquet.

(A suivre.)

1. M. Choisy a observé la calotte sur pendentifs, bien avant le IVe siècle, à Magnésie du Méandre, et sous Dioclétien, dans l'arc de triomphe de Salonique (V. G. Millet, *Histoire de l'art*, t. I, p. 145).

1. V. A. Marignan, *Louis Courajod*, p. 140, note.

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Cène.

LES cimetières des catacombes romaines nous montrent rarement, dans leurs fresques, la Cène elle-même, c'est-à-dire Jésus consacrant le pain et le vin et les distribuant aux Apôtres, mais plus souvent la représentation allégorique de l'institution de l'Eucharistie : c'est alors, autour d'une table, un certain nombre de convives (2), parmi lesquels parfois une femme, qui peut représenter l'Église (3) ; l'un d'eux, qui porte exceptionnellement les insignes du sacerdoce (4), impose les mains sur les pains et les poissons déposés devant lui : le sens mystique des pains, aliment employé par Jésus lui-même pour la consécration, s'explique naturellement : ils sont d'ailleurs généralement timbrés d'une croix ; quant au poisson, les premiers chrétiens et les Pères ont vu en lui, dans un sens général, le symbole du Christ à cause des cinq lettres du mot grec ιχθυς, et aussi, dans un sens plus spécial, l'image de l'Eucharistie, la figure de Jésus dans la communion, tant en raison de la multiplication des poissons au désert, que du repas du Christ sur la rive du lac après sa résurrection (5) ; et l'inscription grecque d'Autun dit textuellement : « Prends la suave nourriture du Sauveur des Saints, mange et bois, tenant dans ta main le poisson. »

Cet aperçu nous a semblé nécessaire pour éclairer certaines compositions du XIIe siècle, car il paraît que, dans plusieurs d'entre elles, nos imagiers aient entremêlé les souvenirs de ces représentations allégoriques de la première époque, ravivés par les moines byzantins, avec les données précises de l'évangile.

C'est ainsi que l'ancienne abbaye des Dames, à Saintes, nous montre sur l'archivolte d'une des baies latérales de sa façade, un tableau aussi remarquable par sa signification mystique que par la disposition singulière des personnages et des ornements végétaux qui les entourent, non sans les étouffer quelque peu (1). Les Apôtres sont assis à de petites tables séparées (2) ; au milieu, Jésus tient à la main un poisson, dont il offre un morceau à Judas. Le traître, imberbe, entr' ouvre la bouche pour sa communion impie, mais pourtant, comme épouvanté déjà de son forfait, il semble vouloir se cacher en se glissant sous la table (3). Un second apôtre tient une coupe

1. Voir les précédents articles, 1905, pp. 217, 299, 363, 1906, pp. 32, 181, 302.

2. Le plus souvent sept, en mémoire évidemment du repas de pains et de poissons frits que le Christ, après sa résurrection, prépara à sept de ses Apôtres sur les bords du lac de Tibériade.

3. Peinture d'une chambre de la crypte de Saint-Corneille.

4. Même peinture que ci-dessus.

5. Les artistes byzantins ont jusqu'aux temps modernes, donné place à ce repas miraculeux, dans leurs séries de la vie du Christ, entre la scène des disciples d'Emmaüs et l'apparition de Jésus sur le bord du lac. Au contraire, nos séries occidentales ne comprennent jamais ce sujet.

1. Les figures sont sculptées, au milieu de rinceaux de feuillage, sur les deux faces des claveaux taillés presque à angle doit : aussi ne peut-on voir les personnages en entier qu'en regardant le cordon de l'archivolte sous un angle de 45° : disposition extrêmement rare, car d'ordinaire les claveaux carrés, assez usités en Saintonge au XIIe siècle, ne sont sculptés que sur une seule face ou, dans le cas contraire, offrent sur chaque face un sujet différent, comme à Aulnay.

2. Il n'existe, à notre connaissance, aucun autre exemple d'une telle disposition ; à Wells cependant, il existe deux tables isolées.

3. Telle est l'interprétation très vraisemblable de M.

remplie de raisins [1] ; un autre, une coupe semblable, vide : c'est une image ingénieuse de la Transsubstantiation, comme le fait remarquer M. l'abbé Julien Laferrière dans sa magistrale étude de cette sculpture. Un troisième disciple élève en l'air, comme pour le montrer à tous, un pain rond sur lequel est gravée l'empreinte de la main de Dieu, dont la puissance vient d'opérer le miracle. D'autres rompent le pain ; un d'entre eux le coupe avec un couteau : symboles variés et saisissants du mystère.

Fig. 49. — Tympan de la porte principale d'Altamura (Italie). *Linteau :* La Cène. *Archivolte :* Présentation. Fuite en Égypte. Massacre des Innocents. Jésus parmi les Docteurs. Noces de Cana. Baptême. Résurrection de Lazarre. Jésus devant Pilate et Hérode. Flagellation. Crucifixion. Descente aux Limbes.

Jamais peut-être nos imagiers n'ont su exprimer le dogme d'une façon plus vivante et plus artistique à la fois. Mais ce n'est pas tout : l'humanité entière, rachetée par le sacrifice de Jésus, doit assister à cette grande scène, et voici qu'Adam et Ève et leur postérité contemplent avec admiration

l'abbé Julien Laferrière ; mais sur d'autres monuments où l'on avait cru reconnaître la même attitude, un examen plus attentif a démontré que Judas est en réalité simplement agenouillé : ainsi, au linteau de Vizille (XIIe siècle), le traître, tout en portant la main au plat, s'agenouille devant Jésus, qui lui pose une hostie sur les lèvres ; de même à Pistoie (Italie XIIIe siècle).

1. La transsubstantiation sous l'espèce du vin a été rarement représentée : on la trouve pourtant figurée, de façon très particulière, sur une mosaïque de Sainte-Sophie de Kiev (XIe siècle) : à chaque bout de la table eucharistique, un Christ escorté de deux anges, donne la communion aux Apôtres, d'un côté sous l'espèce du pain, de l'autre sous celle du vin.

le prodige, tandis que les démons grondent, impuissants, en voyant échapper leur proie.

Aucune des autres Cènes du XIIe siècle [1], nombreuses cependant, ne présente autant d'intérêt que celle de Saintes ; mais la plupart se distinguent par des traits particuliers, par une originalité, dont malheureusement les imagiers postérieurs se dépouilleront peu à peu pour s'attacher à un type traditionnel presque invariable.

Ainsi, au tympan de Saint-Pons (Hérault), le Christ a devant lui un poisson sur un plat ; les onze apôtres sont assis côte à côte, les mains régulièrement étalées sur la

Fig. 50. — Tympan de porte de l'ancienne cathédrale de Terlizzi (Italie), démolie au XVIIIe siècle et reconstitué en 1862 à l'église du Rosaire. La Cène. L'Annonciation, les Mages, la Nativité, la Crucifixion.

nappe ; mais Judas, qui vient de quitter la table, semble se dissimuler dans un coin. On trouve encore de nombreux poissons et des pains sur la table autour de laquelle se pressent les douze apôtres, au tympan d'Altamura (Italie, XIIe siècle, *fig. 49*). Judas ne s'y distingue guère des autres disciples, et c'est bien timidement qu'il avance la main vers un des plats ; mais saint Jean, au lieu de se pencher sur le cœur du Christ selon le type habituel que nous examinerons plus loin, donne un baiser à son Maître,

1. Nous voulons parler du XIIe siècle en France, ce qui correspond presque, au point de vue iconographique, au XIIIe siècle, dans le sud de l'Italie, pays où les imagiers s'attardaient dans les traditions byzantines. Cette remarque est d'ordre général.

assis à l'extrémité de la table. Cette singulière position de Jésus [1] au bout de la table [2] se retrouve à l'église du Rosaire, à Terlizzi (Italie, XIIIe siècle, *fig. 50*) [3], où au milieu de personnages et d'accessoires assez mutilés, un Judas, partiellement brisé lui-même, porte hardiment la main vers un calice dans lequel est posé un poisson ; un second poisson paraît plus loin, sur un plat [4]. Un chapiteau de Saint-Nectaire *(fig. 51)* nous montre également les poissons dans un plat et les pains ronds marqués d'une croix ; on retrouve encore les poissons au linteau de Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire, XIIe siècle). Cette dernière sculpture, œuvre assez curieuse de l'école bourguignonne, est intéressante aussi à un point de vue différent : nulle part, même sur les somptueuses compositions de Charlieu (*fig. 28*), qui paraissent être l'œuvre des mêmes ateliers, on ne rencontre une telle recherche d'ornementation : les nimbes perlés, les tuniques brodées au col et aux manches, la nappe richement drapée, le fond de muraille même décoré d'une frise, tout témoigne d'un souci de décoration poussé presque à l'excès. En même temps, les mouvements sont naturels, variés : la seule tête qui subsiste est pleine d'expression ; il n'y a guère que les pieds des Apôtres, régulièrement posés en équerre, qui dénotent quelque archaïsme. Au point de vue purement iconographique, on remarquera que la plupart des convives se servent de couteaux pour couper les poissons ou les pains ; on notera encore que sur aucun autre monument, sauf peut-être sur le paliotto de Salerne, les deux sujets du Lavement des pieds et de la Cène ne sont aussi étroitement unis. Quant à Jean reposant sur le cœur de Jésus, à Judas fléchissant le genou en avant de la table et touchant le plat au moment même de la communion, ils reproduisent le type traditionnel.

Il existe à Wells (XIIIe siècle) une autre Cène où figure, comme à Jonzy, sur un piédestal, une grande amphore : sur ce très curieux médaillon, le collège apostolique, incomplet (on trouve neuf ou dix apôtres), se groupe autour de deux tables séparées. A l'une d'elles, Jean repose sur la poitrine de Jésus. Entre les deux tables, Judas fléchit le genou en portant la main non pas au plat, mais devant sa bouche : l'artiste paraît avoir voulu représenter, comme le feront ses successeurs du XIVe siècle, l'instant qui suit la communion, instant divin pour Jean et ses compagnons, maudit au contraire pour Judas.

On peut remarquer, à propos de ce médaillon de Wells, que précédemment, au XIIe siècle, les convives de la Cène ne sont pas toujours au nombre de onze ou de douze : cette irrégularité du nombre se manifeste non seulement sur les chapiteaux, où l'on pourrait en attribuer la cause au peu d'espace dont disposait l'imagier, mais encore sur un certain nombre de tympans : ainsi nous savons qu'à Saint-Germain des Prés de Paris, le tympan, dont il ne reste qu'un débris informe, groupait dix apôtres autour de la table sainte ; à Saint-Bénigne de Dijon, à Vandeins (Ain), il n'y en a que neuf ; et à Étampes, le nombre se réduit à cinq. Cette exclusion de quelques disciples

1. Représenté ici exceptionnellement imberbe.

2. On remarque la même disposition, d'origine byzantine, sur les vantaux de Pise (XIIe siècle).

3. Ce tympan est l'œuvre d'Anseramo de Trani (vers 1270), qui l'a ainsi signé :

TRANVM QVEM GENVIT DOCTOR SCALPENDO PERITVS
ANSERAMVS OPVS PORTE FELICITER IMPLET.

4. De même encore, un ivoire du paliotto de Salerne, représentant la Cène, montre un seul grand poisson dans un plat (à côté de douze pains ronds) : c'est une tradition qui paraît absolue au XIIe siècle dans l'Italie méridionale, qui était alors tout imprégnée des influences byzantines.

paraît dépendre uniquement de la fantaisie du sculpteur et ne présenter aucune signification iconographique spéciale. Ainsi, à Vandeins, d'après les initiales gravées à côté de chaque figure, on constate que les Apôtres manquants doivent être, outre Judas, saint Mathieu et un autre disciple dont le nom commence par J., c'est-à-dire Jude ou l'un des deux Jacques [1], ce qui ne correspond à aucune donnée évangélique. Peut-être faut-il voir simplement ici une erreur de l'imagier qui, espaçant régulièrement tous ses personnages, en avait calculé l'écartement d'après la longueur totale du linteau, sans tenir compte de l'espace occupé, à l'extrémité gauche, par le Lavement des pieds : cette dernière scène remplit en effet assez exactement la place qu'auraient occupée les trois apôtres absents. Ce qui semblerait donner à cette hypothèse quelque vraisemblance, c'est qu'à partir du XIIIe siècle, quand les artistes, plus habiles, ont commencé à grouper sans régularité et même parfois sur plusieurs plans les personnages de la Cène, le collège apostolique a été presque toujours représenté au complet : nous ne connaissons qu'une seule exception certaine, sur le portail de Bayeux (XIVe siècle).

C'est qu'alors aussi tous les imagiers, modifiant la tendance de l'âge précédent, s'attachent plus rigoureusement à la lettre même de l'Évangile : la Cène, placée désormais le plus souvent au milieu des épisodes de la Passion, est comme eux représentée avec une exactitude scrupuleuse, qui exclut toute allégorie mystique : sur la table, nous n'apercevons plus de poissons, mais seulement le pain et parfois le calice. L'intérêt de la composition se déplace aussi : généralement, dans les œuvres de l'art roman, l'acteur principal, après le Christ, est Judas, soit qu'il cherche à se dissimuler en se glissant sous la table [1], soit qu'il porte impudemment la main au plat [2], ou se

Fig. 51. — Chapiteau de Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme). La Cène.

désigne du doigt [3] en demandant : « Maître, est-ce moi qui dois vous trahir ? » soit enfin qu'il apparaisse seul détaché en avant de la table pascale [4]. A partir du XIIIe siècle, nous retrouvons encore quel-

1. Voici ces initiales : ITAPHAIPIBS. La cinquième figure, qui occupe à peu près la place centrale, réservée d'ordinaire à Jésus, est désignée par A, comme saint André, déjà placé le troisième. Dans l'état actuel de la sculpture, on ne peut reconnaître si c'est vraiment le Christ : dans le cas de l'affirmative, on se demanderait si la lettre A a été gravée là par erreur, ou si elle indique le mot « Agnus » l'Agneau de Dieu, Jésus : cette dénomination serait absolument exceptionnelle.

1. Saintes, Pistoie (Italie).

2. Au XIIe siècle, Chartres, Saint-Gilles, Saint-Julien de Jonzy, Terlizzi ; au XIIIe siècle, Strasbourg ; au XIVe siècle, Vouvant.

3. Au XIIe siècle, Chartres, Saint-Germain des Prés à Paris, Saint-Bénigne de Dijon ; au XIIIe siècle, Strasbourg ; au XIVe siècle, Vouvant.

4. Jonzy, Saint-Germain des Prés, Saint-Bénigne de Dijon, Terlizzi.

quefois le traître dans cette dernière position, mais habituellement il reste confondu, sans signe bien particulier, parmi les autres Apôtres : ainsi sur la Cène qui couronne la façade de la cathédrale de Tolède. Cène traitée à la façon d'un tableau où chaque personnage se détache sur un fond d'arcatures, c'est à grand' peine que l'on peut reconnaître le traître, qui se distingue de ses compagnons uniquement par l'expression du visage. Au contraire, le disciple bien-aimé, saint Jean, se détache désormais nettement de la troupe anonyme des Apôtres et, passant au premier plan, attire sur lui toute l'attention : dans une pose pleine de confiance et d'amour, il est appuyé, couché, pour ainsi dire, sur le cœur même de Jésus. Ce type, qu'au XIIe siècle on a rencontré accidentellement sur quelques portails (1) et quelques chapiteaux, notamment au cloître de San Juan de la Peña (Espagne), est devenu le type habituel et presque unique non seulement des imagiers gothiques (2), mais de tous les artistes jusqu'à nos jours ; les peintres italiens de la Renaissance l'ont immortalisé. Il semble représenter moins l'institution même de l'Eucharistie que la communion donnée par le Christ (3) et le recueillement qui suit cette première communion.

Pourtant jusqu'à la fin du moyen âge, quelques artistes ont persisté à mettre Judas en vedette : témoin cet admirable panneau du tabernacle de Hal (Belgique, XIVe siècle) où nous voyons l'apôtre déchu porter la main au plat, tandis que Jésus, dans un geste de commisération suprême qu'on ne trouve nulle part ailleurs, semble vouloir retenir le bras sacrilège du traître *(fig. 48)*.

C'est là une originalité de bon aloi ; mais combien d'autres artistes de la dernière période médiévale ont cherché à innover et à rajeunir le traditionnel tableau de la Cène par des dispositions bizarres ou même par l'adjonction illogique de personnages étrangers : ainsi sur la clôture du chœur de Tolède, la sainte table, carrée, est représentée en raccourci, de sorte que les convives les plus éloignés, de face, apparaissent par-dessus la tête des plus rapprochés, qui se montrent de dos ; — à Vouvant, au bout de la longue table pascale qui barre tout le pignon de l'église, l'artiste du XVIe siècle nous présente la pécheresse qui s'avance, tenant en mains le vase rempli de nard précieux, et prête à le répandre sur le Sauveur : confusion étrange de deux scènes absolument distinctes, que n'excuse pas le désir tant de fois constaté à cette époque, de provoquer l'intérêt par des dispositions nouvelles.

Ces caractères divers que nous venons de signaler se rapportent uniquement aux œuvres occidentales. Quant aux artistes orientaux du moyen âge, ils ont aussi, comme le constate Didron, introduit dans l'iconographie de la Cène quelques dispositions originales : ainsi les peintres grecs ont souvent laissé à Judas (1) le nimbe, qui, à leurs yeux, est le signe non de la sainteté mais de la puissance ; toutefois, pour marquer l'indignité du personnage, ils ont donné à son nimbe la couleur noire (2). Une autre particularité

1. Saint-Gilles, Chartres, Jonzy, Pistoie, vautaux de Pise (XIIe siècle) etc.

2. Strasbourg (XIIIe siècle) ; Bordeaux, Vouvant, Bayeux (XIVe siècle).

3. La Communion des Apôtres, représentée de façon toute différente, était un des sujets favoris des peintres byzantins : coupoles de Kiev (commenc. du XIIe siècle, de Serrès, etc).

1. Il semble bien que sur la porte de la chapelle de Vizille (XIIe siècle), Judas soit également nimbé.

2. Un manuscrit du XIIIe siècle, provenant de Saint-Martial de Limoges et cité par Didron, donne à Judas un nimbe doré : le savant critique pense que c'est là une erreur du miniaturiste.

nous est présentée par une fresque de l'église du portique d'Hadrien, à Athènes, où un petit démon parle à l'oreille de Judas et l'encourage à consommer son forfait en acceptant le pain et le vin que lui présente Jésus.

Un dernier mot sur l'emplacement occupé par la Cène au portail de nos églises. Ce sujet se présente naturellement à l'esprit sous un aspect quasi symétrique, le Christ occupant le milieu de la longue table où sont assis les Apôtres [1] : c'est sans doute à cause de cet aspect particulier, autant qu'en raison de son importance au point de vue chrétien, que la Cène a été si souvent représentée à la principale place des portails, du moins en France [2], soit sur des tympans qu'elle remplit entièrement [3], soit sur des linteaux [4] ou des pignons de façade dont elle occupe le milieu [5]. Quelquefois même, dans certaines séries de la Passion, comme à Saint-Gilles, l'imagier a calculé ses

Fig. 52. — Détail de la frise de Saint-Gilles. Prédiction du reniement de saint Pierre. Lavement des pieds.

distances de manière à placer la Cène au centre de l'ensemble ; quand il ne l'a pas fait, il a paru s'appliquer à lui donner un aspect dissymétrique qui lui permît de la disposer, sans blesser le regard, en un point quelconque des registres du tympan [1] : de cette préoccupation vient peut-être, dans certains cas, le nombre incomplet des Apôtres représentés.

Annonce du Reniement de saint Pierre.

C'EST après la Cène que Jésus prophétisant devant les disciples sa Passion prochaine et l'abandon général dont il serait l'objet, Pierre se prit à protester de sa fidélité ; et le Seigneur de lui répondre : « Je te le dis, Pierre, avant que le coq ait chanté, tu m'auras renié par trois fois ! »

La scène même du reniement a été, nous

1. Strasbourg, Bayeux.

1. On a vu qu'à Terlizzi, à Altamura et sur quelques œuvres byzantines, Jésus est assis exceptionnellement au bout de la table.

2. En Allemagne, les Cènes des portails, d'ailleurs fort rares, sont toujours confondues au milieu du récit de la Passion. — En Espagne, le principe est le même : Tolède ne constitue qu'une brillante exception.

3. Saint-Pons, Altamura, Terlizzi.

4. Jonzy, Nantua, Vizille, Saint-Germain des Prés, Bordeaux, Pistoie, etc. A Saint-Julien de Jonzy (Saône-et-Loire) la préoccupation de la symétrie a amené un résultat bizarre : l'imagier, pour placer la Cène au milieu du linteau, a divisé en deux parties le Lavement des pieds, dont il a figuré deux acteurs à chaque extrémité de l'architecture.

5. Vouvant, Tolède.

le verrons plus loin, très rarement représentée par les imagiers ; quant à celle de la prophétie du reniement, elle ne se trouve, à notre connaissance, figurée qu'une seule fois sur une façade d'église, à Saint-Gilles (*fig. 52*) : Jésus y est assis en face de ses Apôtres et converse avec eux ; Pierre, en avant des autres, affirme avec véhémence son dévouement : « Quand même il me faudrait mourir avec vous, moi, je ne vous renoncerai pas ! » et il ne voit pas, le malheureux, le coq qui se dresse à ses pieds comme pour évoquer par avance la réponse prophétique de Jésus.

En ce qui concerne la place singulière occupée par ce tableau avant le Lavement des pieds, on ne peut l'expliquer, semble-t-il, que par les dimensions plus propices de cette partie de la frise et par le désir de l'imagier de placer, selon l'usage, le tableau de la Cène sur le linteau, au milieu même de la façade.

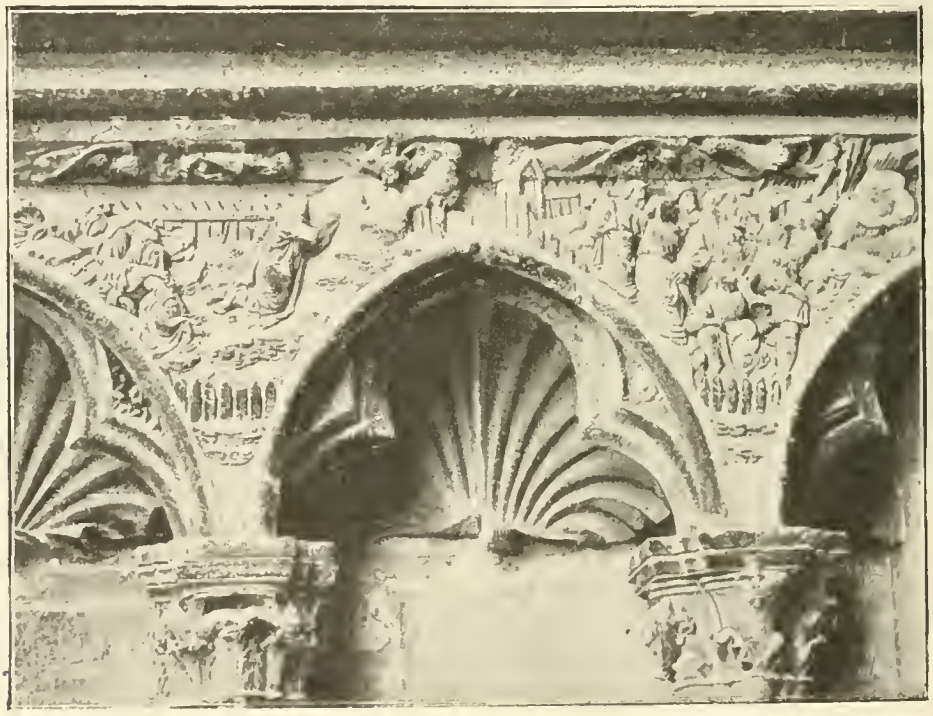


Fig. 53 — Cathédrale de Bourges. Soubassement du portail. — Agonie et arrestation de Jésus. (Cliché de M. Martin Sabon.)

Jésus à Gethsémani.

APRÈS le dernier repas, le Christ se rendit avec les Apôtres sur la montagne des Oliviers et prit avec lui Pierre, Jacques et Jean; puis, s'étant retiré à l'écart, il pria. — Est-il un épisode plus émouvant que celui de cette prière, de ce combat suprême entre la crainte et l'amour, de cette agonie de l'âme qui précède et annonce celle du corps ? On s'explique donc malaisément que nos imagiers occidentaux de la première époque aient, de propos délibéré, presque toujours supprimé dans les séries mêmes de la Passion, ce sujet sur lequel pourtant l'Évangile s'étend longuement. Ainsi au XIIe siècle, nous ne connaissons aucune sculpture de façade qui représente l'agonie de Jésus, à moins qu'on ne veuille, à tort, croyons-nous, reconnaître ce sujet dans une partie très mutilée de la frise de

Saint-Gilles ; au XIIIe siècle, le portail de Reims, seul, nous le montre sculpté sur un des claveaux de sa voussure. Mais ce n'est qu'à partir du XIVe siècle qu'il commence à prendre place dans les séries de la Passion ; puis, au XVe siècle et surtout lors de la Renaissance, il devient un des thèmes favoris des sculpteurs qui parfois même le traitent à part, concurremment avec la Mise au tombeau, dans des compositions monumentales dont les personnages, atteignant la taille humaine, ornent le pourtour de l'église (1) ou remplissent une chapelle intérieure.

Les moines grecs du moyen âge divisaient en deux parties la scène qui nous occupe : d'abord Jésus priait, agenouillé, le visage inondé de larmes et de sang, et un ange lui apparaissait ; puis, ayant achevé sa douloureuse oraison, il revenait vers les trois

Fig. 54. — Cathédrale d'Ulm. Tympan de la porte Nord du chœur. La Passion.

Apôtres endormis, et secouait Pierre par un pan de son manteau.

Nos artistes occidentaux ont plus généralement réuni les deux scènes en un seul tableau (1) : dans leurs compositions, le Christ est prosterné sur une éminence rocheuse, en bas de laquelle sommeillent les trois disciples (2), assis ou couchés ; parfois le jardin est entouré d'une palissade de lattes (2) ou de claies d'osier (3). Jusqu'à la fin du XVe siècle, Jésus est représenté seul, aucun ange n'apparaît à ses côtés ; le sculpteur de Bourges semble être un des premiers qui ait introduit dans le tableau cet envoyé céleste, porteur du calice symbolique : disposition qui a été depuis lors et jusqu'à nos jours communément adoptée. — Nous laisserons de côté le singulier bas-

1. Cependant, à Fribourg-en-Brisgau (XIVe siècle), l'agonie de Jésus se trouve au tympan intérieur de la porte Nord du chœur, et son arrestation sur celui du portail principal.

2. Ulm (tympan) et Saint-Laurent de Nuremberg (voussure) au XIVe siècle ; Bourges (soubassement) et Rue (voussure) à la fin du XVe et au comm. du XVIe siècle.

1. Ainsi, à Saint-Laurent de Nuremberg (commenc. XVIe siècle).

2. Bourges (voir *fig. 53*).

3. Ulm (*fig. 54*).

relief du porche de Dol, dont l'authenticité nous semble douteuse, et dans lequel nous voyons l'ange, émergeant à demi de la nuée, baiser le front de Jésus.

La seconde phase de la scène, c'est-à-dire le Christ éveillant les trois Apôtres, ne se rencontre, à notre connaissance, que sur le portail de Rue où, dans la voussure, Pierre, Jacques et Jean dorment au milieu des oliviers ; survient Jésus, qui leur reproche de n'avoir pu veiller une heure avec lui. Partout ailleurs (1), l'imagier néglige ce tableau et passe directement à la scène essentielle du baiser de Judas.

Baiser de Judas. Arrestation de Jésus.

LES épisodes que nous avons jusqu'à présent passés en revue forment en quelque sorte le prologue de la Passion ; ici nous entrons dans la Passion même. Aussi certains imagiers, sur les tympans consacrés aux souffrances du Sauveur, n'ont-ils commencé leur série qu'à l'arrestation de Jésus (2).

Ce sujet, toujours traité avec grand soin, a été, en général, différemment composé, selon qu'il était représenté sur un tympan permettant de réunir en un vaste tableau les diverses péripéties, ou sur des chapiteaux ou des claveaux de voussure dont le champ réduit oblige l'artiste à des divisions plus ou moins logiques (3).

Dans cette scène, le baiser de Judas et la guérison de Malchus sont les deux faits caractéristiques. Le premier ne manque qu'à Reims, où il est remplacé par le tableau exceptionnel de Jésus faisant reculer les soldats par sa seule question : « Qui cherchez-vous ? » tableau pathétique qui à l'origine avait été assez fréquemment traité par les Byzantins et qui, bien qu'il n'ait pu s'acclimater dans notre sculpture monumentale, n'est jamais sorti du répertoire des arts mineurs du moyen âge : orfèvrerie, ivoires, etc. C'est ainsi que les célèbres vantaux de bronze de Bénévent (XIIe siècle) nous montrent les satellites couchés en rangs

Fig. 55. — Vantaux de Bénévent.
Jésus renverse d'un mot les soldats.

comme des épis fauchés, devant Jésus qui lève la main en signe de puissance *(fig. 55)*. Il est singulier que ce morceau remarquable n'ait pas, même en Italie, inspiré les imagiers des siècles suivants.

L'épisode de Malchus ne figure ni à Bayeux, ni à St-Laurent de Nuremberg (XIVe siècle) ; à San-Zéno de Vérone (XIIe siècle) (1), on devine à peine dans un

1. Nous parlons seulement des portes d'église ; sur les retables et les ivoires, cette scène est plus fréquemment représentée.

2. Rouen, Saint-Laurent de Nuremberg, Ulm, Fribourg-en-Brisgau.

3. Chapiteaux : Chartres, ancien cloître de Combelongue (Ariège), etc. — Voussure : Reims, Saint-Laurent de Nuremberg, Rue.

1. Non plus sur les vantaux de Vérone, ni sur ceux de Plock, à Novgorod (XIIe siècle). A Rome, sur le candélabre de Saint-Paul hors les Murs (XIIIe siècle), où la scène

angle du panneau de marbre, S. Pierre, brandissant, chose bizarre, une clef au lieu d'une épée ; à Ulm (XIVe siècle), le malheureux serviteur du grand-prêtre ne se détache guère des autres valets venus pour arrêter Jésus, et on se demande, en voyant Pierre tirer son épée, quel est celui qu'il va frapper *(fig. 54)*.

Remarquons d'ailleurs que pour la commodité de la division du sujet, l'Apôtre est presque toujours en arrière ou au second plan, assez loin de son Maître, que par suite son intervention ne pourrait protéger : ainsi à Saint-Gilles *(fig. 56)* Pierre prend pour adversaire le dernier de la longue théorie des satellites armés, et ceux-ci d'ailleurs ne s'émeuvent pas de l'incident qui se produit derrière eux. — En sa qualité de serviteur du grand-prêtre, Malchus est généralement en simple tunique, sans armes (1), même

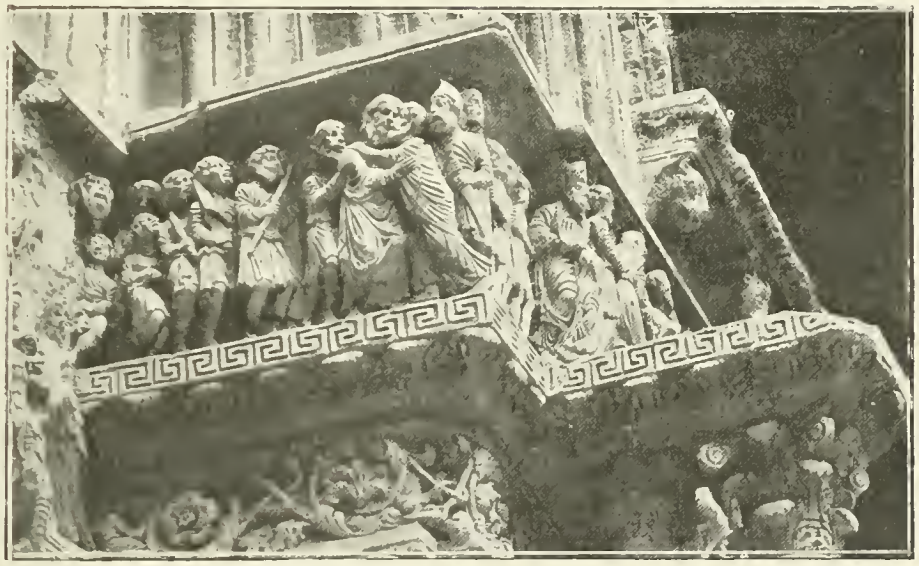


Fig. 56. — Frise de Saint-Gilles. Baiser de Judas.

dans les compositions où ses compagnons portent le harnais de guerre ; certains imagiers le montrent vieux, petit et chétif (1), de sorte que S. Pierre n'a pas de peine à le terrasser. Le bon Saint abuse même quelquefois de sa supériorité physique : tantôt, tout en cherchant son épée, il presse sur le sol son misérable adversaire (2) ; tantôt, d'une main il le maintient par le cou (2) ou par les cheveux (3) et de l'autre lui coupe consciencieusement l'oreille.

Sur d'autres tableaux, la lutte a déjà pris fin, et Malchus, mutilé, s'agenouille aux pieds de Jésus, qui, d'un geste, le guérit : aussi (à Strasbourg) le malheureux jette-t-il au Sauveur un regard de reconnaissance et déjà presque d'amour. — La plupart des imagiers se sont appliqués à mettre en relief cette immense bonté du Christ : à Chartres même (4), comme sur le candélabre de Saint-Paul de Rome, ils ont, pour

du baiser est séparée de celle de l'arrestation, un personnage assis sans nimbe, touche à l'oreille un soldat, qui ne peut être que Malchus ; celui-ci, comme tous ses compagnons, est couvert d'une cotte de mailles à mentonnière du plus singulier effet. — Sur le candélabre de Gaëte, l'épisode de Malchus est supprimé.

1. Strasbourg *(fig. 57)*. — De même sur le célèbre autel de Pistoie.
2. Fribourg-en-Brisgau *(fig. 58)*.

1. Saint-Gilles Fribourg.
2. Saint-Gilles *(fig. 56)*, Orviéto *(fig. 27)*.
3. Reims.
4. Chapiteau de Chartres (voir *fig. 44*).

la mieux faire ressortir, supprimé toute la première partie de la scène et, laissant S. Pierre dans l'ombre, nous ont montré Jésus seul avec Malchus.

En général cependant la scène est représentée complète : le baiser du traître et la défense de S. Pierre précèdent la guérison du serviteur du grand-prêtre. — Dans le premier épisode, Jésus est debout ; Judas, parfois vêtu d'un manteau brodé [1] qui contraste autant avec la bassesse de son attitude qu'avec la noble simplicité de son Maître, s'approche de lui, souvent par derrière [2] et lui posant les mains sur les épaules [3] le baise au visage. En même temps [4], les soldats vocifèrent [5], menacent et saisissent le Christ.

Rien n'est plus curieux, nous pourrions dire plus amusant, si la tristesse du sujet ne nous interdisait ce mot, que les accoutrements variés dont les imagiers, en Italie, au XIIIe siècle, en Allemagne aux XIVe et XVe, ont affublé ces mercenaires : sur le célèbre chandelier de Saint-Paul hors les Murs, de Rome, ils sont enveloppés d'une cotte de mailles qui leur couvre même la tête et le menton ; à Fribourg, ils portent le chapeau pointu des juifs occidentaux du moyen âge ; leurs poignets sont cerclés de lourds bracelets ; — à Ulm enfin, c'est une troupe de soudards et de lansquenets : coiffés de morions, cuirassés, ils tiennent par une poignée de cuir, de singuliers boucliers carrés (voir *fig. 54*) ; leurs armes aussi ne sont plus les épées et les bâtons dont parle l'Évangile : ceux-ci brandissent des hallebardes ; celui-là, avant d'aborder la palissade d'osier du jardin que déjà ses camarades escaladent, bande son arbalète au moyen de l'étrier. Nous retrouverons du reste devant Pilate ces extraordinaires soldats juifs et romains.

Au milieu de cette recherche évidente de détails, on peut s'étonner que les imagiers n'aient pas tiré parti de l'élément pittoresque que leur offrait la circonstance de l'obscurité de la nuit, et que n'avaient pas oublié certains artistes byzantins [1]. Seul le sculpteur de Fribourg paraît y avoir songé ; mais au lieu des lanternes que mentionne S. Jean, il place dans la main d'un valet une torche que celui-ci, d'un mouvement fort naturel, porte au visage du Christ, afin de le reconnaître (voir *fig. 58*) [2].

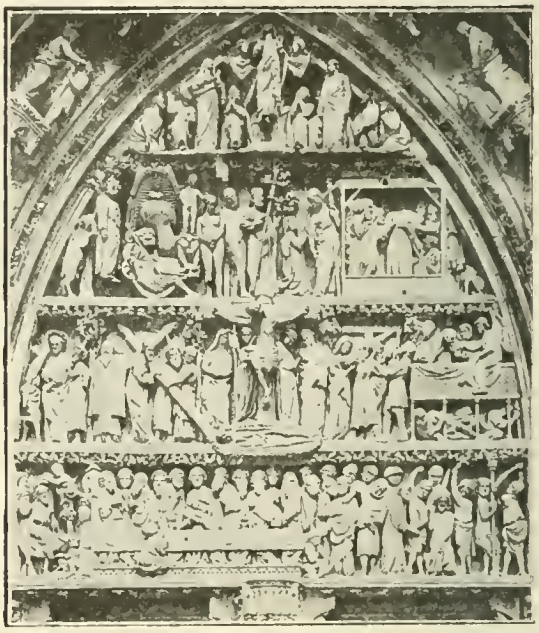


Fig. 57. — Cathédrale de Strasbourg. Tympan de la porte occidentale centrale. La Passion et l'Ascension.

Ces bizarreries de costume et d'arme-

1. Ibidem.
2. Chartres (*fig. 44*), Bayeux.
3. Saint-Gilles (*fig. 56*), Nuremberg (*fig. 6*), Ulm (*fig. 54*).
4. Seul, l'imagier de Fribourg-en-Brisgau a choisi l'instant où Judas (qu'il nous montre exceptionnellement imberbe comme dans la même scène du candélabre de Gaëte (Italie) a embrassé Jésus et déjà se retire, tandis que s'avancent les soldats.
5. Strasbourg (*fig. 57*).

1. Sur les vantaux de la cathédrale de Pise, deux des soldats portent des lanternes accrochées au bout de bâtons.
2. Sur les vantaux de San Zéno de Vérone (XIe siècle), les satellites du sanhédrin portent également des torches.

ment sont, nous l'avons dit, surtout remarquables dans les œuvres allemandes du XIVe siècle; à la même époque, en France et surtout en Italie, les artistes ont plutôt cherché la vérité et la simplicité des attitudes ; le sculpteur d'Orviéto tombe même presque dans le genre gracieux : ces personnages en manteaux et en tuniques, drapés avec souplesse, ce Judas imberbe qui touche doucement le bras de Jésus, ce soldat qui lève cependant la main pour frapper, ce Pierre même, courbé sur Malchus terrassé et lui coupant l'oreille avec une épée réduite aux dimensions d'un couteau, tous ces personnages ont des gestes élégants et faciles, et une tranquillité d'allure qui convient mal au sujet.

En France aussi, vers la fin du moyen

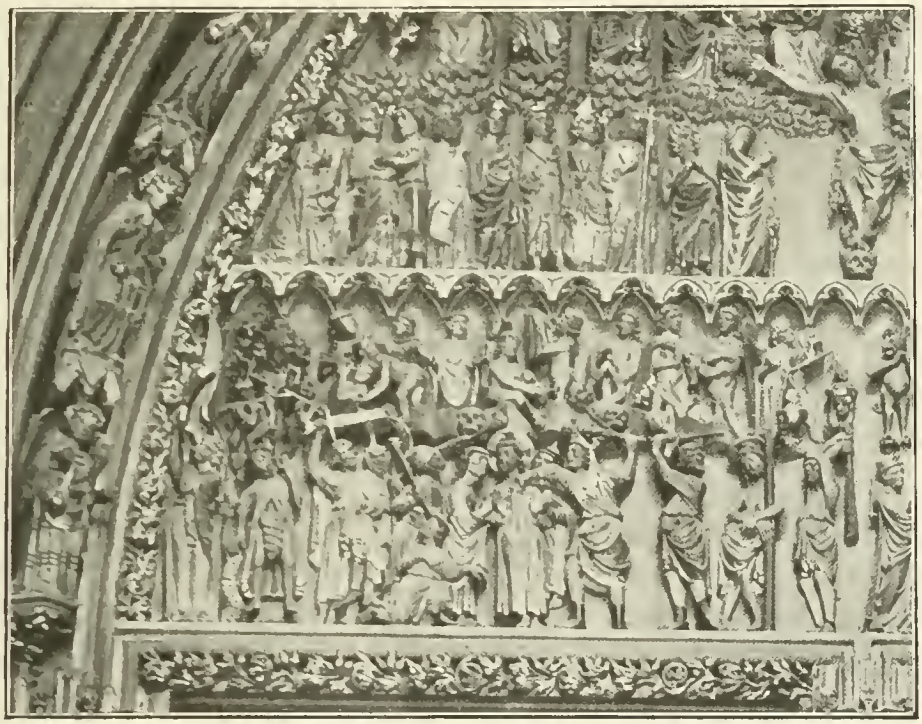


Fig. 58. — Tympan de la porte principale de Fribourg-en-Brisgau. Partie droite (la partie gauche a été publiée sous la figure). Pendaison de Judas. Arrestation de Jésus. Flagellation. Au-dessus : Résurrection des morts. Crucifixion. Saints et Saintes.

âge, ce tableau pathétique a perdu beaucoup de sa vigueur et de son originalité. La composition de Rue ne présente aucun détail digne de remarque ; quant au soubassement de Bourges, très mutilé, il est vrai, il ne retient guère l'attention que par le soin rare qu'a pris l'artiste de reproduire exactement dans le tableau de l'arrestation le même paysage que celui, tout voisin, de l'agonie de Jésus *(fig. 53)*.

Pendaison de Judas.

SELON le récit évangélique, c'est seulement quand Jésus, ayant comparu devant Caïphe et Hérode, eut été livré à Pilate, que Judas, comprenant l'horreur de son forfait, fut saisi de désespoir, courut jeter dans le temple les trente deniers, et se pendit : mais la plupart des imagiers, dans leur hâte de terminer avec le misérable, nous montrent sa fin aussitôt après son

crime [1]. — Tous d'ailleurs, sauf les Byzantins [2], suppriment la scène du retour au temple, qui pourrait éveiller un sentiment de pitié envers le traître. L'imagier de Fribourg va même plus loin et, contrairement au texte de l'Évangile, il suppose que Judas aurait conservé les trente deniers : il ne les aurait pas lâchés même pour se pendre, et c'est à regret qu'il les laisse échapper de ses mains déjà glacées par l'agonie [3].

Les artistes allemands se sont d'ailleurs acharnés sur le malheureux : tandis que ceux de Rouen [1] ou de Reims [2] le montrent simplement suspendu à l'arbre fatal, les vêtements déchirés pour laisser voir le ventre crevé et les entrailles qui s'en échappent [3] conformément *(fig. 57)* au texte sacré, les imagiers de Strasbourg et de Fribourg *(fig. 58)* ont ajouté encore à ce répugnant détail : ici trois démons grimpés au

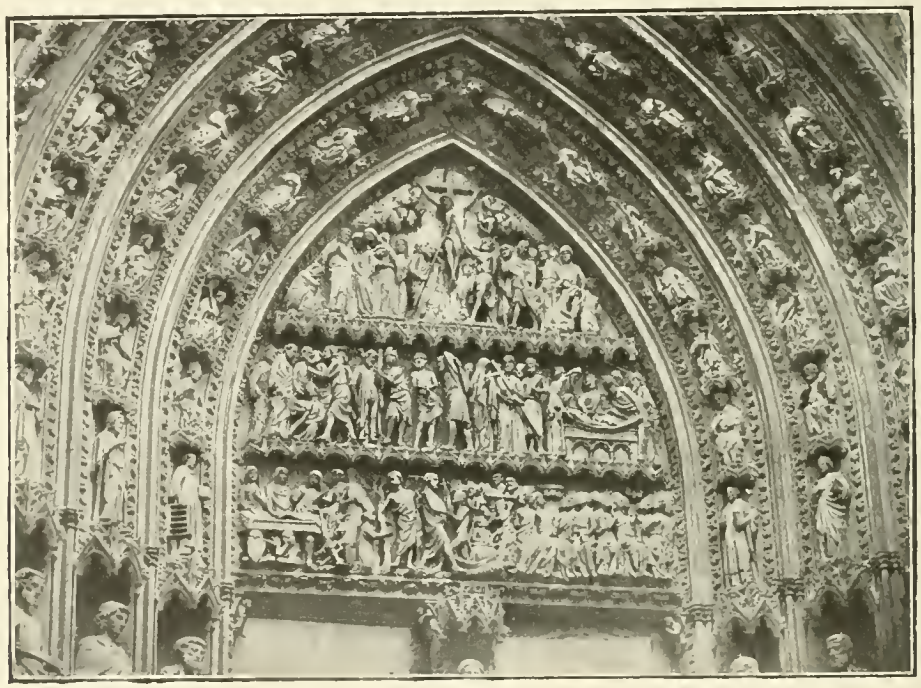


Fig. 59. — Cathédrale de Rouen. Tympan du portail de la Calende. La Passion.

milieu des branches serrent avec rage le nœud de la corde du pendu ; là, c'est un bouc, animal immonde, incarnation de Satan, qui se dresse contre le cadavre pour en dévorer les entrailles. — Ici encore les iconographes grecs s'étaient montrés moins impitoyables : ils figuraient une pendaison simple et décente, sans aucun des raffinements accumulés par leurs confrères d'Occident.

1. Rouen *(fig. 59)*. Fribourg-en-Brisgau, etc. *(fig. 58.)*

2. Selon le manuel de Denys, les Grecs du moyen âge figuraient habituellement Judas après sa trahison, jetant sur le coffre fermé du Temple le prix du sang, en présence des prêtres. — Nourri des mêmes traditions, l'orfèvre de Bénévent nous montre, sur ses vantaux de bronze, l'Apôtre maudit se détournant pour vider sa bourse sur le coffre où les deniers s'éparpillent, tandis que deux pharisiens, assis tout auprès, expriment par leur geste leur hypocrite réponse : « Que nous importe ! »

3. On remarquera le soin avec lequel l'imagier a aligné les trente pièces de monnaie.

1. Tympan de la porte de la Calende *(fig. 59)*.

2. Voussure du portail occidental.

3. Ce détail a presque toujours été figuré : ainsi sur les vantaux de bronze de Bénévent, où un démon ailé, d'une conception singulière, s'accroche au suicidé pour l'emporter en enfer *(fig. 60)*.

Cependant sur la plupart des portails, la série des souffrances du Christ n'est pas interrompue par ce lugubre tableau, et du Jardin des Oliviers nous passons directement dans la cour du grand-prêtre ou dans la salle du palais d'Hérode.

Comparution de Jésus devant Anne et devant Hérode. Reniement et repentir de S. Pierre. Jésus moqué.

SUR les longues théories de leurs fresques, les peintres grecs, suivant scrupuleusement le récit évangélique, se sont plu à représenter successivement les comparutions de Jésus devant Anne, devant Pilate, devant Hérode et de nouveau devant Pilate. Nos imagiers au contraire semblent avoir craint que cette répétition ne produisît une sorte de confusion ou tout au moins de monotonie ; et la comparution devant Pitate étant à la fois la plus pittoresque et la plus décisive dans l'histoire de la Passion, ils lui ont donné la préférence, écartant généralement les deux autres (1). — Quelques-uns pourtant préfèrent au proconsul romain le grand-prêtre (2) ou plus rarement encore le roi juif (3) ; mais la répétition des diverses comparutions du Christ ne se trouve, en Occident, que sur des œuvres inspirées des traditions byzantines, comme les vantaux de bronze de San Zeno de Vérone et l'archivolte de la porte d'Altamura (Italie), ou au contraire dans la toute dernière période du moyen âge alors que l'esprit indépendant des précurseurs de la Renaissance cherchait déjà à s'affranchir des anciennes traditions, comme sur les portails d'Abbeville et de Rue.

1. Ils ont suivi en cela l'exemple laissé par les anciens sur les sarcophages chrétiens des premiers siècles.
2. Saint-Gilles, Strasbourg *(fig. 57)*.
3. Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*.

Nous ne nous arrêterons pas aux vantaux de Vérone, qui ne rentrent qu'indirectement dans le cadre de cette étude; mais la composition d'Altamura *(fig. 49)* mérite un examen détaillé, pour la manière originale dont elle exprime le lugubre va-et-vient du Christ renvoyé de Pilate à Hérode : à une extrémité de la scène, le roi juif, cou-

Fig. 60. — Vantaux de Bénévent. Pendaison de Judas.

ronné, est assis sur un trône élevé ; à l'autre bout dans une position absolument symétrique, est assis Pilate, couronné de même; entre eux, une foule de soldats aux boucliers armoriés (1), dont deux tiennent Jésus par les bras : Pilate leur parle encore, et les derniers de ces mercenaires l'écoutent avant de faire demi-tour : mais les autres, qui escortent Jésus, sont déjà tournés du

1. Cet imagier affectionnait tout particulièrement ces groupes de soldats ; à la même archivolte, nous les retrouvons, presque identiques, dans les tableaux du Massacre des Innocents et de la Crucifixion.

côté d'Hérode ; — cependant on sent que, sur un mot de celui-ci, ils vont de nouveau faire volte-face et se retourner vers Pilate.

Parmi les monuments où n'est représentée qu'une seule des comparutions du Christ devant ses iniques juges, nous étudierons d'abord, selon l'ordre chronologique, ceux où nous trouvons Anne, puis ceux qui nous montrent Hérode ; la condamnation de Jésus par Pilate fera l'objet du chapitre suivant.

A Saint-Gilles, le grand-prêtre trône, l'air arrogant, le poing appuyé sur la cuisse (1) : il interroge Jésus, que deux Juifs en vêtements brodés amènent devant lui, le poussant et le souffletant (2). Un personnage, vêtu d'une robe et ayant tout l'aspect d'un apôtre, s'éloigne furtivement : est-ce saint Pierre après son reniement (3) ? Cette interprétation semblerait assez justifiée et préparée par la scène placée vis-à-vis, celle de la prédiction du reniement, que nous avons analysée plus haut. — Sur les Calvaires de Bretagne, on trouve fréquemment représentées les comparutions de Jésus et la scène de l'*Ecce Homo* (Pleyben, Saint-Thégonnec, Guimilian, Plougastel). A Saint-Thégonnec, le Christ bafoué est figuré de façon originale : il a les yeux bandés, deux lansquenets tiennent les bouts de la corde dont il est garrotté et le soufflettent : c'est le texte évangélique de la moquerie : « Prophétise donc, et dis-nous qui t'a frappé ! »

A part la frise de Saint-Gilles dont, nous le répétons, l'interprétation est fort incertaine, nous ne connaissons, sur aucune porte d'église, de représentation sculptée du reniement de saint Pierre, si ce n'est peut-être à Bayeux (XIVe siècle), où un groupe de personnages inexpliqués pourrait à la rigueur figurer cette scène. Si l'on veut en trouver un exemple, bien curieux d'ailleurs, c'est encore aux vantaux de bronze de Bénévent qu'il faut se reporter :

Fig. 61. — Vantaux de Bénévent. Reniement de S. Pierre.

là *(fig. 61)* sous une arcade couronnée de créneaux, qui représente le palais, l'Apôtre, près de sortir, est retenu par la servante, qui lui saisit le bras et l'interpelle ; il esquisse un geste de dénégation. Cependant sur le toit le coq est debout, et voici qu'il chante pour la troisième fois ; et Pierre, sorti, reparaît en dehors de l'arcade palatiale : la tête baissée, les poings serrés contre les mâchoires, il exprime bien par son attitude désolée les premiers élans de ce repentir qui ne finira qu'avec sa vie.

1. Dans l'iconographie des Grecs, selon Denys, Caïphe était généralement représenté debout auprès du trône d'Anne : de même sur les vantaux de Bénévent.

2. A peu près de même sur le médaillon de Wells.

3. Nous ne pensons pas, en tous cas, que l'oiseau qui, auprès de ce personnage, forme le corbeau de la porte principale, puisse figurer le coq, évocateur du remords de Pierre

On trouve aussi le Reniement représenté sur quelques sarcophages des premiers siècles, notamment sur celui conservé à Santa Engracia de Saragosse. — Quant aux peintres grecs du moyen âge, ils ont détaillé ce sujet jusqu'à l'excès : après avoir montré Jésus prédisant, en présence d'un coq, le Reniement, ils alignent les trois scènes successives de ce Reniement, et les

Fig. 62. — Vantaux de Bénévent. Jésus bafoué.

font suivre du repentir de l'Apôtre. — Il n'est dès lors pas surprenant que les ivoiriers et les orfèvres, dont les modèles originaires étaient presque tous byzantins, aient, eux aussi, traité quelquefois ce sujet : ainsi sur une plaque de reliure d'évangéliaire, conservé à la Bibliothèque Nationale, on trouve réunies les deux scènes, conformément au récit évangélique : dans une même salle, sous une première arcade, Jésus est interrogé par Anne, et sous une seconde Pierre est en butte aux questions et aux sarcasmes de la servante.

A Strasbourg *(fig. 57)* le Reniement n'est pas représenté ; mais il semble pourtant que nous soyons là, comme à Saint-Gilles, en présence d'Anne, encore bien que la couronne bizarre dont est coiffé le personnage puisse faire penser au roi de Judée. En effet, ce juge improvisé, assis, fait un geste d'indignation, tandis qu'un des deux mercenaires qui amènent Jésus, frappe violemment celui-ci du poing ; on croit entendre l'exclamation de l'Évangile : « Est-ce ainsi que tu réponds au grand-prêtre ? »

Par contre, à Saint-Laurent de Nuremberg, c'est devant Hérode que ces deux soldats, gantés de fer *(fig. 6)*, poussent le Christ en le tenant sous les bras : le monarque, couronné du diadème et portant le sceptre, s'étonne du silence de la Victime.

Une autre scène, qui se rattache étroitement à la précédente, celle du Christ moqué et bafoué par les valets d'Hérode [1], est peut-être plus rarement encore représentée. Faut-il la reconnaître dans cette grossière composition du tympan de Compostelle [2] où Jésus, assis de profil comme dans la scène voisine [3], voit des personnages presque informes se traîner devant lui sur les genoux ? — Mais vers la même époque, l'artiste de Bénévent martelait la même scène sur ses admirables vantaux, d'une façon aussi singulière que décorative : le Christ debout, couronné, dans un costume et une pose hiératiques, emplit le centre du panneau ; autour de lui, symétriquement disposés, quatre valets : deux lui donnent

1. Sur un panneau de l'autel de Pistoie, Hérode commande aux soldats de frapper Jésus, et préside aux mauvais traitements.

2. Porte « de las Platerias » (première moitié du XIIe siècle).

3. Celle du Couronnement d'épines.

des soufflets, et les deux autres font le simulacre grotesque d'un geste d'adoration *(fig. 62)*.

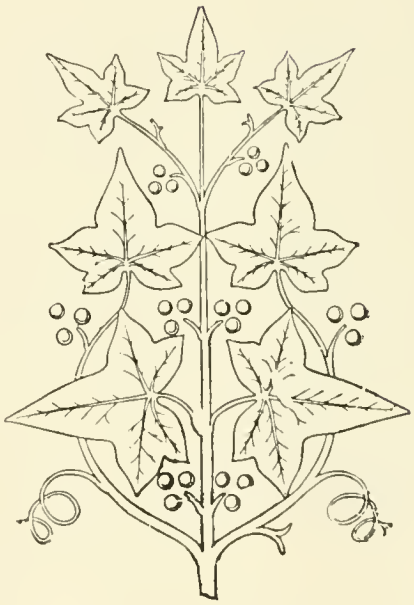
Ensuite, pendant plusieurs siècles, ce sujet paraît avoir complètement disparu du répertoire des imagiers, et quand nous le retrouvons, aux voussures d'Abbeville et de Rue [1] il a complètement changé de caractère : l'artiste s'attarde à détailler, au détriment des figures essentielles, la cour du grand-prêtre [1] ou la salle basse du palais d'Hérode [2], où Jésus, debout, est frappé et insulté par les soldats qui l'entourent.

G. Sanoner.
Paris.

(A suivre.)

1. Ces deux monuments, voisins et presque contemporains, ont évidemment exercé l'un sur l'autre une grande influence au point de vue iconographique.

1. A Rue.
2. A Bayeux.



Mélanges.

Jean Fouquet et la cathédrale de Nantes.

LA revue illustrée *Les Arts* a donné dans son volume de 1905, la reproduction d'une grande miniature de Jean Fouquet, extraite d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale — *Les Antiquités de Josephe*. Elle représente la construction du Temple de Jérusalem, mais, bien entendu, nous sommes dans une ville française du XVe siècle, et le Temple est une église ogivale. Or, en examinant de près celle-ci, il m'a paru que le peintre avait simplement reproduit, non toutefois sans quelque liberté d'interprétation, la cathédrale Saint-Pierre de Nantes, très reconnaissable à une disposition particulière que j'ai cette seule fois rencontrée dans nos édifices médiévaux français.

En effet, comme Saint-Étienne de Bourges et la cathédrale de Cologne, Saint-Pierre de Nantes offre cinq portes à la façade occidentale. Seulement au lieu de se présenter de front comme à Bourges et à Cologne, celles des extrémités sont ici en retour.

Originaire de la vallée de la Loire et y habitant probablement, Fouquet a donc reproduit une grande église voisine qui était en construction de son temps.

C'est le duc de Bretagne Jean V qui, à la cathédrale du XIIe siècle, commença de substituer en 1434 le beau vaisseau actuel dont les proportions sont grandioses, mais le style est un peu sec et trop géométrique. La miniature indique une reprise manifeste caractérisée par la pierre neuve de l'étage supérieur en construction, tandis que la base est déjà noircie par le climat et les pluies bretonnes. Les travaux interrompus vers 1440, ont pu être repris vingt ou trente ans plus tard, sous Louis XI, et Fouquet aura dessiné sur le vif la cathédrale à l'état de chantier.

Des parties intéressantes du XIIe siècle existaient encore dans le Saint-Pierre du XVIe, il y a une quarantaine d'années; entre autres, la belle tour romane du transept emprisonnée d'une manière pittoresque dans la haute croisée intérieure. Tout cela a dû disparaître dans l'achèvement de la cathédrale exécuté par M. Louis Sauvageot, architecte des Monuments historiques. Je ne sais si on a touché aux tours qui se terminaient en moignons assez informes ; mais au-dessous, les cinq portails bien que ravagés par la Révolution, sont d'une belle tenue monumentale et d'une grande richesse décorative.

Henri CHABEUF.

Le déblaiement des sanctuaires de Saint-Menas en Egypte.

LE sanctuaire du thaumaturge égyptien saint Menas était enveloppé jusqu'à présent dans le plus profond mystère. On ignorait jusqu'à l'endroit du désert de Libye où il fallait rechercher la ville qui l'avait possédé. Et cependant, d'après les chroniqueurs coptes et arabes, cette ville était autrefois au carrefour des routes de caravanes qui se rendaient d'Alexandrie vers la Cyrénaïque et de l'Égypte centrale vers l'Afrique du Nord-Ouest. Son église de Saint-Menas, dit Sévère dans son histoire des patriarches d'Alexandrie, n'avait pas sa pareille pour la rareté de ses marbres et la richesse de sa décoration. La plupart de nos grands musées possèdent d'ailleurs des souvenirs de ce célèbre lieu de pèlerinage. Ce sont ces petites fioles ou *eulogies* de saint Menas, qui représentent souvent le saint d'après la statue de son tombeau, inspirée elle-même par un trait de sa légende. Elle le figurait en costume de soldat romain, en attitude d'orant et avec deux chameaux à ses pieds.

Le 7 juin 1905, une expédition scientifique, dirigée par MM. C. M. Kaufmann et C. E. Falls et subsidiée par la ville de Franckfort-sur-Mein et l'Empire allemand, a découvert la ville célèbre dans une contrée déserte et aride du Marouit, à un endroit nommé Karm Abu 'm, situé à mi-chemin entre Alexandrie et le Ouadi Natron et sur la route de Terrâneh à Barka.

Lorsque les voyageurs entreprirent l'exploration des ruines, celles-ci formaient une masse informe de matériaux amoncelés d'environ une lieue de circuit.

Les déblaiements systématiques commencèrent en novembre 1905, plusieurs mois après que le champ des ruines eut été reconnu. M. l'abbé KAUFMANN nous a donné récemment un compte rendu sommaire des travaux considérables qui ont été accomplis en l'espace d'un semestre (*Die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste.* Le Caire, Bœhme et Anderer, Gr. in-8°, 107 pp. et 51 fig. dans le texte. Prix : 7 M. 50). Nous nous référons à cette publication pour donner un aperçu des principales découvertes, en attendant que leur auteur fasse paraître un ouvrage définitif, avec plans et études approfondies des ruines.

Les travaux ont commencé par l'abside d'une grande église que l'empereur Arcadius (395-408) fit construire, pour suppléer à l'insuffisance du sanctuaire primitif.

C'est une basilique à trois nefs, avec transept et tribunes. L'abside de la grande nef se greffe directement sur la croisée, qui était couverte d'une coupole ; elle servait à la sépulture et donnait accès à des chambres funéraires. La *cathedra* avec les bancs des prêtres, l'autel et la *schola cantorum* se trouvaient devant l'abside. L'église, richement décorée de marbres et de mosaïques, avait dans la nef méridionale trois entrées conduisant à l'atrium situé au *sud* de l'édifice. Cette particularité,qui se retrouvait à l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, s'explique par ce fait que le sanctuaire primitif est situé à l'ouest de la basilique d'Arcadius : son abside principale vient s'engager dans la nef de celle-ci.

La basilique de Saint-Menas, de moindres proportions que celle dont nous venons de parler, avait trois nefs et trois absides orientées; elle possédait aussi une abside ou grande niche vers le milieu des murs Nord et Sud des basses nefs. On y trouve des traces de la restauration exécutée après que le monument eut été dépouillé, au profit d'Alexandrie, de ses marbres précieux (849).

Le sanctuaire de Saint-Menas est en rapport avec un système de corridors, de chambres souterraines et de galeries catacombales dont le centre était le tombeau du saint. Des *graffiti* ne permettent pas de douter de ce fait. La chambre sépulcrale du saint était, paraît-il, ouverte par-dessus et visible de l'intérieur de la basilique.

Près de celle-ci se trouvait un baptistère à deux étages, dont le déblaiement n'est pas achevé et qui présentait sur les huit côtés de son pourtour quatre entrées et quatre niches. MM. Kaufmann et Falls ont retrouvé aussi deux cimetières *sub dio*, situés aux extrémités de la ville, à une demi-heure de distance l'un de l'autre. Le premier possédait un baptistère et une basilique cimetériale, avec abside englobée dans le pourtour oblong de la construction et avec *prothesis* et *diakonikon ;* le second avait également sa basilique.

Les citernes pour la conservation des eaux, un ensemble de constructions qui semblent avoir été le *xenodochium*, puis des maisons particulières mériteraient d'être mieux reconnus (1).

Des fours de potiers ne sont pas la partie la moins intéressante de la découverte : ils sont en rapport avec le sanctuaire, puisqu'on y fabriquait, outre des amphores et des lampes, les petites cruches et les fioles de saint Menas. M. Kaufmann a rencontré de ces dernières quatre-vingt et un

1. Notre figure, dessinée d'après une reproduction phototypique de dimensions réduites, représente une fiole d'un type qui se retrouve au Louvre et au British Museum.

Nous lisons sur la reproduction phototypique l'inscription rétrograde suivante :

✠ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΕΥΟΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ

Les autres exemplaires du type portent en exergue une inscription, également rétrograde, qu'on croit devoir lire :..... ΕΥΟΛΟΓΙΑ ΛΑΒΟΜΕ.

Voir Dom F. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, au mot *Ampoule* (t. I, col. 1724) et E. Michon, *La collection d'ampoules à Eulogies au Musée du Louvre* dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XII, supplément, 1892, p. 191.

types différents. Les pèlerins s'en servaient sans doute pour rapporter chez eux de l'eau miraculeuse. En effet un *graffito* tracé par un pèlerin smyrniote dit : « Prends l'eau sainte de Menas et la douleur fuira ! » Une fiole très intéressante a été étudiée par Mgr Wilpert. (*Romische quartalschrift*, 1906, t. XX, pp. 86 et suiv.). Sur l'avers elle représente saint Menas, mais sur l'envers, on voit une femme, nue jusqu'à la ceinture et entourée de quatre animaux : deux taureaux, un ours et une lionne. C'est sainte Thècle exposée aux bêtes.

Un amateur du Caire, étranger sans doute à toute notion d'iconographie chrétienne, avait donné du sujet, dans le *Bulletin de l'Institut égyptien*, une interprétation absurde.

Il faut espérer que les fouilles, conduites avec ardeur et si riches en résultats pour le passé de l'Égypte chrétienne, pourront être menées à bonne fin.

R. MAERE.

M. Etienne Mortier.

L'ÉCOLE Saint-Luc de Gand, qui a formé toute une pléiade d'artistes chrétiens, n'en compte pas de plus distingué que M. Mortier, actuellement architecte provincial de la Flandre orientale. Sa maîtrise et son talent exquis se sont affirmés dans la restauration de divers monuments religieux, surtout de la cathédrale de Gand, et plus particulièrement dans la restauration du superbe pignon de la maison des Bateliers, qu'il a exécutée avec le concours de M. A. Van Houck, et qui a été pour lui un triomphe. Il s'est distingué non moins brillamment dans l'édification de l'Hôtel des Postes de Gand, dont il est l'un des deux architectes.

La personnalité de M. Mortier est entourée de sympathie et d'estime ; son caractère d'homme et de chrétien est à la hauteur de son habileté d'artiste. Aussi ses nombreux amis ont-ils profité de sa récente nomination de chevalier de l'ordre de Léopold, pour lui exprimer leur attachement. Ils lui ont offert un objet d'art, qui est un pur chef-d'œuvre d'art chrétien : c'est une statuette de S. Étienne taillée dans l'ivoire par Maître Remi Rooms, et montée sur un pied d'orfèvrerie dû à M. Geeraert. Des centaines de souscripteurs ont apposé leur signature sur un album commémoratif, qui s'ouvre par une superbe page enluminée par la main du miniaturiste gantois bien connu, Henri de Tracy. Cette miniature

Portrait de M. Mortier, d'après DE BEULE.

encadre une poésie de grand souffle, composée pour la circonstance par le célèbre poète flamand le Rév. Chan. Claeys.

Dans la séance intime où ces souvenirs ont été présentés au sympathique M. Mortier, le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien* a retracé brièvement la laborieuse carrière de notre ami, depuis sa sortie de l'école Saint-Luc, qui reconnaît en lui un fleuron de sa belle couronne. Il a rappelé les belles années juvéniles de M. Mortier consacrées à la direction des travaux graphiques de l'école des Mines de Louvain et à des travaux

Saint Étienne.

d'architecture exécutés sous la direction d'un maître éminent, M. le prof. Helleputte. Devenu architecte provincial à Gand, sa sagacité, son tempérament, son aménité lui ont valu une haute autorité et d'universelles sympathies. En même temps, il rendait à l'école du Génie civil de Gand les mêmes services qu'autrefois à l'Université de Louvain, en introduisant dans l'enseignement de l'architecture les principes rationnels qui le distinguent dans la pratique.

M. Mortier est ainsi parvenu à une phase brillante de sa vaillante carrière. Il garde les énergies et les enthousiasmes de sa nature forte et de son cœur d'artiste. L'avenir lui réserve de nouveaux succès et, qui mieux est, de nouvelles occasions de servir son pays et l'Église.

Notre *Revue*, dont il est le correspondant occasionnel, lui présente ses félicitations cordiales.

Nos lecteurs liront avec intérêt, ci-après, les beaux vers de M. Claeys, et admireront l'œuvre de M. Rooms. Ils apprécieront également le portrait de M. Mortier, modelé par M. A. de Beule et coulé en bronze, que lui ont offert ses anciens élèves. Ils jugeront peut-être, par cet exemple, que les œuvres de nos artistes chrétiens sont particulièrement propres à rehausser les fêtes de l'espèce ; et que l'on pourrait plus souvent faire appel à leur talent dans semblable circonstance.

Na 's konings hulde en eer den ambtnaar hoog, bewezen,
(Maar hooger dan om rang, om kunde en kunst geprezen,)
Wordt met uw vriendenschaar U lof en dank gewijd
Door uw Sint Lucasschool wier roemrijk zoon gij zijt,
Wier jeugd gij voorgingt sinds naar Christene idealen,
Wen gij den glans der School deedt over België stralen
En, droegt in uwen geest het machtige gebouw,
Dat op uw wenk in steen volschapen rijzen zou !
U, edle Kunstenaar van Vlaamschen, Christnen stempel,
Die uwe glorie bouwt in stadsjuweel en tempel !...
Beware God nog lang uw kracht van geest en hand
Tot meerdre eere van Zijn Kerk en 't Vaderland.

Correspondance.

West-Flandre.

LES travaux de restauration de la façade de l'église de Notre-Dame à Bruges ont commencé. Il y a chez les archéologues unanime étonnement au sujet de la décision prise par la Commission royale des monuments à l'égard des tourelles cantonnant la façade principale. Ainsi que nous l'avons dit récemment (*Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 339), ces tourelles étaient construites en *tuf d'Alsace :* on en avait mis à découvert les bases, et chacun avait pu se rendre compte de la *nature* des matériaux. Or, la Commission a ordonné la reconstruction des tourelles en *veldsteen* (matériaux de la grosse maçonnerie de la façade).

Puisque nous ne pouvons plus nous fier aux monuments restaurés, il convient de photographier autant que possible les monuments à restaurer et d'en faire des relevés, qui seront plus tard des témoins. Pour notre part nous offrons aux lecteurs une photographie des arcatures ornant la base intérieure du mur de façade de Notre-Dame, telles qu'elles se sont présentées après l'enlèvement du banc des maîtres des pauvres. On voudra remarquer les deux premières arcatures à droite, où se trouvent deux petites compositions peintes, dont l'une représente le Christ et la Samaritaine ; au fond, dans le paysage, se voit la tour de Notre-Dame La conservation de ces peintures s'impose au double point de vue artistique et archéologique.

Phot. Hostf, 15-6-06

Fig. 1. — Arcatures à l'église de Notre-Dame de Bruges.

Le *Bulletin des métiers d'art* (août-septembre) que nous recevons à l'instant, contient un très intéressant article posthume de M. Ch. De Wulf au sujet de la restauration du triforium de l'église de Notre-Dame qu'il dirigea avec tant de compétence. Cet article, illustré de 25 dessins et photographies, sera lu avec grand intérêt par tous ceux qui s'intéressent à une restauration aussi importante, faite d'après des documents mis au jour et utilisés par le regretté architecte avec la science que l'on sait.

Les archéologues seront unanimes à remercier Mme De Wulf qui, en permettant l'édition de ces documents, a rendu un service signalé à l'archéologie.

***

La *Revue de l'Art chrétien*, 1906, contient aux pages 285-286 quelques lignes au sujet de l'église de Wenduyne. Les travaux ont commencé et plusieurs découvertes intéressantes ont déjà été faites.

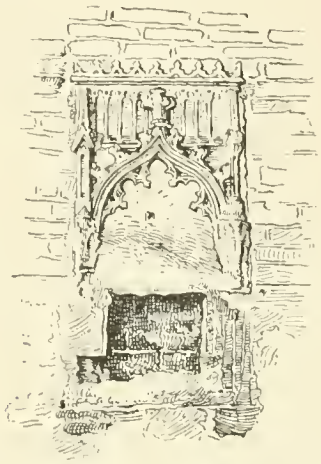


Fig. 2. — Tabernacle à l'église de Wenduyne.

Notons d'abord que l'église actuelle se compose de trois nefs à chevet plat précédées d'une tour qui autrefois se trouvait au centre de l'édifice: en effet, les fondations des murs et des colonnes des basses nefs existaient, et c'est d'après cela que l'architecte a fait ses plans d'agrandissement.

Or, en dérochant les murs goutterots de la nef centrale, on a trouvé de chaque côté les traces de cinq fenêtres dont la partie supérieure dépasse la base de la voûte des nefs latérales. Il est donc de toute évidence que primitivement ces nefs latérales étaient plus basses qu'elles ne le sont maintenant (le pavement de l'église a du reste été surélevé); la maçonnerie du mur Est montre aussi qu'elles n'avaient point la largeur actuelle; elles étaient probablement couvertes par un toit en appentis.

La flèche de la tour était regardée par beaucoup d'archéologues comme le type des flèches des églises côtières; ils se basaient sur le judicieux raisonnement que voici: cette flèche, couronnement nécessaire de la tour, a été réduite au plus strict minimum de hauteur, afin de donner le moins de prise possible aux forts vents de mer. Il se fait que ce raisonnement est contredit par un document graphique: la carte du Franc de Bruges peinte en 1566 par Pourbus [1] montre la tour de Wenduyne couronnée d'une flèche aiguë couverte d'ardoises. C'est dans ce sens probablement que l'architecte aura remanié son projet.

On a trouvé dans le mur du chœur un ancien *sacramenthuus* ou tabernacle en pierre de Baeleghem *(fig. 2)* qui était caché par des stalles sans valeur artistique. La restauration en sera aisée.

Enfin on a mis à nu les restes de deux pavements superposés: le premier du XIVe siècle à une vingtaine de centimètres sous le niveau actuel, le second du XIIIe siècle à une trentaine de centimètres plus bas.

Notre *figure 3* montre la sacristie de Wenduyne, qui est une des plus anciennes de la Flandre. A ce titre il nous semble précieux de conserver une photographie de l'état actuel. Les moulures de la fenêtre sont amorties par de jolis socles que notre photographie laisse entrevoir.

***

L'église de Notre-Dame à Poperinghe, après s'être vu restituer sa belle flèche par les soins de M. l'architecte Cooman, se voit enfin débarrasser peu à peu du malencontreux platras qui avait couvert tous ses membres architecturaux pour en faire une église à corniches fortement saillantes, à chapiteaux quasi doriques, etc. On a commencé par refaire les lambris des voûtes; quelques chapiteaux et bases déjà ont repris leur ancien aspect; les piliers montrent de nouveau leur bel appareil. Une des parties les plus intéressantes du travail consiste dans le rétablissement de six arcs de contreventement qui avaient été démolis. On pourra juger de l'importance du travail par la *figure 4* qui laisse voir deux des nouveaux arcs à côté d'un modèle ancien.

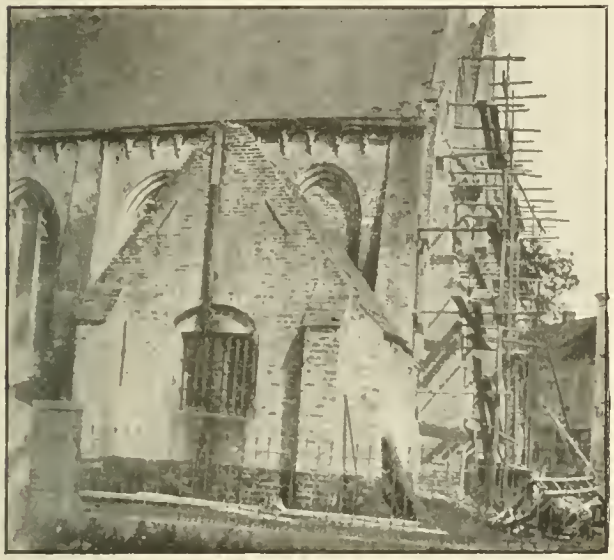
Semblables arcs se rencontrent dans beaucoup d'églises à superstructure en bois, notamment à Saint-Jacques de Tournai, à l'église de Aarden-

1. Cette carte ne mesure pas moins de 3.72 × 6.34. Est-elle exacte dans tous ses détails?

burg, de Dixmude, à Saint-Nicolas de Furnes, etc.

Les travaux continuent.

***



Phot. Hoste, 31-8-06.

Fig. 3. — Wenduyne. — Sacristie de l'église.

Jusqu'au milieu du siècle passé, l'église de Warneton se composait de deux nefs couvertes en bardeaux et séparées par des arcades posant sur des colonnes en grès à chapiteaux dépourvus de décor feuillagé. A la Renaissance le chœur de la nef gauche avait été adapté aux goûts de l'époque et garni entre autres de stalles luxueusement faites et bien connues des archéologues. Vers 1850, une nef latérale fut ajoutée à l'église du côté Sud en style pseudo-gothique. Il y a une dizaine d'années, le chœur de cette nef fut rebâti en style de la Renaissance et muni d'un autel d'un goût douteux.

Vers 1900 on entama la restauration de la partie gothique de l'édifice. La plupart des murs furent dérochés et les joints accusés au moyen de couleur rouge. Existe-t-il d'anciens modèles de ce genre de travail ? Laissons trancher cette question par de plus autorisés que nous. La restauration de la nef Nord n'est pas à l'abri de critiques. Ainsi l'on se demande pourquoi on n'a pas rendu à certaines fenêtres qui avaient été réduites, leurs dimensions primitives qui se voient parfaitement dans le parement extérieur du mur; pourquoi, par besoin de symétrie, l'architecte a fait percer une troisième fenêtre dans le pan Sud de l'abside de cette nef : cette fenêtre donnant directement sur le mur du chœur procure peu de lumière : le vitrage qui la garnit est rendu mat par le manque de rayonnement de lumière. Lors d'une visite que nous fîmes aux travaux en 1901 nous avons vu comment les ouvriers s'y prenaient pour « rafraîchir un peu » l'aspect de la moulure d'encadrement en pierre de taille des fenêtres de cette abside : ils frottaient avec des brosses en fer, et avec un zèle tel qu'à certains endroits un biseau était réduit de 3 centimètres à 1 ½ centimètre au profit de la gorge voisine....

Les travaux interrompus pendant quelques années viennent d'être repris. On a notamment abaissé le pavement de l'église d'une trentaine de centimètres. Le niveau primitif se trouve encore à $0^{m},50$ plus bas.

***

La vallée de la Lys est parsemée d'églises de village des plus intéressantes. Il est question d'agrandir et de restaurer l'une d'elles, notamment l'église romane de Vive-Saint-Bavon. Comme

Phot. Hoste.

Fig. 4. — Poperinghe. — Église de Notre-Dame.

plusieurs de ses voisines, elle est de style tournaisien et construite en éclats de pierre de Tournai.

Malgré les nombreux changements qu'elle eut à subir dans le cours des temps, on peut parfaitement se rendre compte des dispositions qu'elle présentait à l'origine. Cette église se composait du chœur (1), d'un transept saillant et de trois nefs ; la nef principale était éclairée direc-

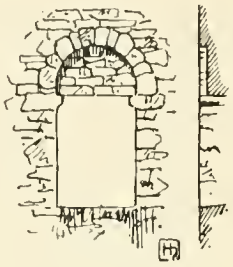


Fig. 5. — Fenêtre abat-sons à l'église de Vive-Saint-Bavon.

tement par une rangée de fenêtres, tandis que maintenant un seul toit couvre les trois nefs qui reçoivent la lumière des fenêtres des bas-côtés. Le carré du transept est surmonté d'une tour qui est la partie la mieux conservée de l'édifice : au sortir des toitures, elle passe d'une manière

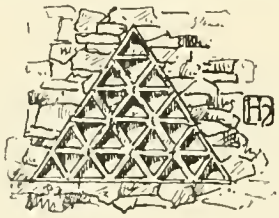


Fig. 6. — Décor de pignon. Église de Vive-Saint-Bavon.

très simple du carré à l'octogone, — à l'étage des cloches elle est garnie de fenêtres romanes (2) *(figure 5)* ; — une flèche élancée couverte d'ardoises la termine. Dans le pignon de la nef centrale se voit un curieux décor triangulaire roman *(figure 6)*. Le mur du transept Sud conserve les traces d'une porte romane.

L'intérieur est complètement modernisé.

17 octobre 1906. H. HOSTE.

1. Le chœur actuel est moderne.

2. Nous apprenons que les premières recherches ont laissé voir au milieu du seuil de ces fenêtres l'amorce d'une base. Ces baies auraient donc primitivement été divisées en deux par une colonnette.

France.

Sur certains oculus des églises d'Angleterre. — Récemment, M. Fernand Donnet a publié l'analyse d'un curieux article qui a paru dans un périodique anglais peu répandu en France et en Belgique. Il me paraît utile de reproduire cette intéressante analyse, afin de poser sous les yeux de tous nos confrères la question qu'elle soulève. Voici ce qu'a écrit M. Donnet :

« Beaucoup d'anciennes églises d'Angleterre présentent une curieuse particularité de construction, dont l'emploi n'a pas encore été expliqué jusqu'ici. Dans un des murs du chœur, du transept ou même des nefs, est souvent ménagée une petite ouverture, disposée en dessous des grandes fenêtres. M. Bedfort Pim a recueilli et classé de nombreux exemples de cette disposition, et les a décrits, au point de vue architectonique, dans un travail qui a été récemment publié dans *the Archaeological Journal* (vol. LXII, n. 245) et qui porte pour titre : *Some notes on the origin and uses of low side windows in ancient churches.* Cette communication a suscité une discussion qui n'a toutefois pas amené de solution définitive. Dans ces mystérieuses ouvertures, les uns voient un appareil ménagé afin de pouvoir distribuer la sainte Communion aux lépreux, d'autres croient qu'elles servaient à entendre les confessions, ou bien encore à sonner une cloche sans devoir pénétrer dans l'église, etc. Pourquoi ces petites fenêtres ne pouvaient-elles pas servir aux pieux fidèles quand l'église était fermée, soit pour adorer le Saint Sacrement, soit pour vénérer les reliques des saints, ou pouvoir apercevoir quelque statue vénérée ? Les anciennes cryptes avaient des ouvertures de ce genre, par lesquelles les fidèles, sans y pénétrer, pouvaient découvrir les tombeaux ou les châsses qui renfermaient les reliques saintes. Dans nos chapelles rurales ne remarque-t-on pas dans les portes, ou même dans les murs, des ouvertures grillées, à travers lesquelles les passants pouvaient apercevoir l'autel et même en certains cas, placer à l'intérieur une chandelle allumée (1) ? »

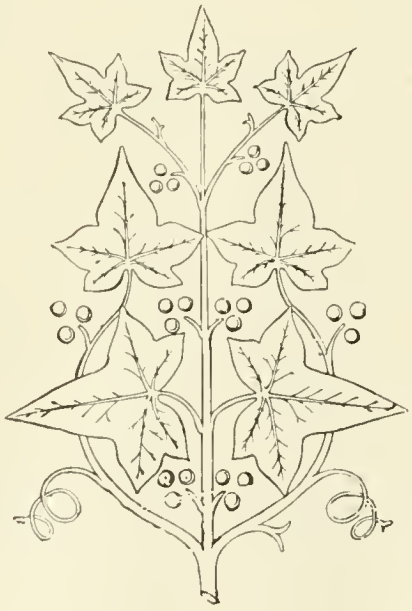
1. *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie*, Anvers, 1906, pp. 16-17 : Fernand DONNET, *Compte-rendu analytique des principales publications parvenues à la bibliothèque depuis le mois d'août 1905.*

Je crois que M. Donnet a parfaitement raison de rejeter les trois premières hypothèses : elles me paraissent tout à fait inadmissibles. Pour élucider le problème, il importerait de savoir quelle est la période de temps pendant laquelle ces oculus ont été en usage : datent-ils toujours de la même époque que les grandes fenêtres, ou n'ont-ils pas souvent été percés ultérieurement ? De plus, ne s'ouvraient-ils pas ordinairement sur un cimetière environnant l'église, et n'est-ce pas pour mieux projeter, sur la plus grande partie du cimetière, la lumière d'une lampe placée dans l'église, qu'ils ont été ménagés tantôt dans le chœur, tantôt dans le transept et tantôt dans la nef de l'édifice ? L'idée que j'émets prendrait beaucoup de consistance, si ces oculus appartenaient au XVe siècle et à la première partie du XVIe. C'est alors que, au moins dans plusieurs régions de la Gaule et de la Germanie, on renonça aux « lanternes des morts » en forme de tours qui existaient dans les cimetières, et que, pour les remplacer, on pratiqua, dans les murs des églises, des oculus qui permettaient, à la lumière de la lampe eucharistique, un rayonnement extérieur.

En outre, à cette époque, surtout en Lotharingie, on creusa les tabernacles eucharistiques dans les murs du chœur ou du transept, lorsque le cimetière y était adjacent, et on ouvrit au fond l'oculus. Il y aurait à examiner s'il n'a pas existé de ces tabernacles en Angleterre et si les oculus qui subsistent n'ont pas été quelquefois percés dans la paroi postérieure d'une armoire du genre indiqué. Enfin, ne comportent-ils jamais certains ornements qui aideraient à déterminer quel était leur usage ?

Chacun comprendra que je ne puisse, en l'état des choses, que solliciter un complément de renseignements.

L. Germain de Maidy.



Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 7 novembre 1906.* — M. Roman communique le sceau du prieuré de Triardel (Calvados), qui représente S. Cyr et Ste Juliette dans une chaudière; c'est une œuvre du XVe siècle.

M. Monceau communique deux plombs trouvés à Carthage par le R. P. Delattre; le premier représente un personnage entouré d'inscriptions où on lit le mot SATVRNVS, l'autre est une amulette déjà connue sous le type de sceau de Salomon.

M. Prou communique une note du prof. de Stuckelberger sur les fragments de stuc trouvés dans les fouilles de Disentis (Grisons) : ce sont des ornements en hachures de l'époque carolingienne.

M. Héron de Villefosse lit une note rectifiant l'inscription gravée sur un poids romain à godet découvert à Saveux (Haute-Saône).

Séance du 14 novembre. — M. Ruelle communique un manuscrit grec qui contient une inscription latine où figure le nom d'un soldat qualifié *Secutor.*

M. Espérandieu signale une stèle du musée de Nice dont l'inscription grecque est très intéressante.

M. Blanchet lit un rapport sur les fouilles de M. Chanel à Peyréeu (Ain), qui ont fait découvrir un four à potier, un vase à médaillon orné d'une tête de Mercure et beaucoup d'autres poteries.

M. Fage produit un document daté de 1622, donnant le sens du mot coupe, qui désigne un genre de serrure et explique d'autres termes techniques de serrurerie.

M. Enlart fait connaître de la part de M. Roger une inscription datée de 1156, qui relate la consécration de l'église de Daumazan (Ariège) et la prise de Jérusalem.

M. Vitry discute l'identité du gisant cadavérique conservé dans l'église d'Amboise, qui provient de la chapelle de Bon-Désir. Il est d'avis que cette statue représente Marie Gaudin, femme de Philibert Babou, morte en 1571, suivant l'opinion d'un voyageur du XVIIIe siècle.

M. de Villefosse signale les fragments d'inscriptions sur poteries découverts à la gare de Sainte-Colombe (Isère), ces vases à grafites étaient ornés de la figure du dieu au marteau.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 août 1906.* — M. Collignon communique un rapport d'ensemble de M. Gaudin sur les fouilles poursuivies, à Aphrodisias, pendant la campagne d'été de 1905.

M. Léon Dorez fait une communication sur la collection de manuscrits de lord Leicester à Holkham Hall (Norfolk, Angleterre). Cette collection comprend un petit livre d'Heures exquis, aux armes de Pierre de Médicis et d'Alfonsina Orsini, et un Évangéliaire exécuté pour le roi de Hongrie Matthias Corvin, provenant de Florence ; l'Allemagne est représentée par quatre magnifiques livres liturgiques, ornés de peintures, reliés en argent doré et qui faisaient autrefois l'orgueil de l'abbaye guelfe de Weingarten. Six grands volumes, formés d'admirables miniatures, viennent de la bibliothèque des ducs de Bourgogne.

L'Angleterre a fourni aussi à cette collection d'intéressants manuscrits; mais presque tous les plus beaux sont sortis, vers le commencement du XVIIIe siècle, du couvent des Augustins déchaussés de Lyon. M. Dorez signale en terminant une merveilleuse Bible à peintures du XIVe siècle, probablement exécutée à Avignon, qui était encore à Rouen en 1788.

Séance du 10 août. — M. Merlin, directeur des Antiquités de la Tunisie, annonce que le capitaine Brinet vient de découvrir à Bulla-Regia des inscriptions relatives à des proconsuls d'Afrique et plusieurs statues bien conservées.

Séance du 24 août. — La Société s'occupe des fouilles faites à Délos, à Alésia et à Puy-de-Dôme.

Séance du 31 août. — Les découvertes faites aux fouilles d'Alésia, d'Alabanda et de Carthage font les frais de la séance.

M. Héron de Villefosse communique un mémoire du P. Delattre sur la découverte d'un cimetière chrétien au point nommé Maidfa, à Carthage.

Séance du 7 septembre. — Lecture est donnée de deux lettres adressées par M. Holleaux, à M. le duc de Loubat, pour le tenir au courant des fouilles de Délos.

Séance du 14 septembre. — L'Académie fixe au 16 novembre la date de la séance publique annuelle.

Séance du 21 septembre. — A l'aide d'une subvention de l'Académie, l'abbé Breuil a étudié six cavernes ornées de peintures et de gravures de la province de Santander (Espagne), sous la conduite de M. del Rio et du R. P. Sierra, qui les ont découvertes. Cette étude complète heureusement ce que, grâce aux travaux de MM. Rivière, Cartailhac, Capitan, Duleau et de l'abbé Breuil, on savait sur cet art remarquable des tribus de la fin de l'âge de la pierre taillée. Les dessins et pastels relevés par l'abbé Breuil sont destinés à faire partie de la publication d'ensemble entreprise par le prince Albert de Monaco.

Séance du 28 septembre. — La Société s'occupe des fouilles d'Alise et des fouilles de Sousse.

Séance du 5 octobre. — M. M. Holleaux, directeur de l'École française d'Athènes, écrit que M. Wilh. Vollgraff, d'Utrecht, a continué cet été, à Argos, les fouilles qu'il y avait précédemment entreprises (1). Les résultats de cette nouvelle exploration ont été particulièrement fructueux en documents de tous genres : stèles à inscriptions, fragments architectoniques provenant d'une ou de plusieurs églises byzantines, statues, etc.

M. Maspero fait l'exposé des derniers travaux du service des antiquités d'Égypte : fouilles et surtout travaux de déblaiement et de consolidation des grandes ruines. M. Legrain, son habile et infatigable collaborateur, a mis au jour à Karnak une poterne avec une rangée de cynocéphales, dont la présence en cet endroit s'explique, si l'on se rappelle que les Égyptiens se représentaient le singe comme un adorateur passionné du soleil levant.

M. Barsanti se propose de consolider le temple de Gournah, à Thèbes, dès qu'il aura fini son œuvre de réfection à Edfon.

Des fouilles ont été entreprises à Sakkarah, où M. Quibell a mis à jour des stèles, et à Tukh et Germons, où M. Edgar a recueilli le complément du trésor d'orfèvrerie découvert l'an passé.

Enfin, découverte précieuse et du plus haut intérêt : à Kom Schgaon, on a découvert une cinquantaine de rouleaux de beaux manuscrits. M. Lefebvre a pu indentifier parmi ces documents environ 1.200 vers inédits d'une comédie de Ménandre.

M. E. Rivière présente à l'Académie une série de reproductions des principales gravures préhistoriques si curieuses qu'il a découvertes sur les parois de la grotte de le Mouthe (Dordogne).

1. V. *Chronique des Arts* du 8 septembre, p. 246.

Séance du 12 octobre. — M. L. Dorez présente à l'Académie, en les commentant brièvement, les photographies de reliures et de miniatures qu'il a rapportées de son récent séjour dans la bibliothèque de lord Leicester, à Holkham (Norfolk).

Ces 120 reliures et peintures, empruntées à de très beaux manuscrits datant du onzième à la fin du quinzième siècle, constituent de précieux documents pour l'histoire de l'art du moyen âge en Allemagne, en Angleterre, en France, en Italie et dans les Flandres.

Séance du 19 octobre. — M. Homolle communique une lettre de M. Replat, annonçant l'achèvement des travaux du Trésor d'Athènes, à Delphes, reconstitué avec les matériaux antiques de cet édifice.

Dessins préhistoriques. — M. S. Reinach donne lecture d'une note dans laquelle M. Cartailhac signale une nouvelle caverne ornée de figures, dans les Pyrénées ariégeoises.

M. Léon Dorez poursuit sa communication sur les manuscrits de la bibliothèque de lord Leicester à Holkham (Norfolk). Il avait présenté, dans une précédente séance, des peintures du début du XIe siècle au XIIIe ; il montre, cette fois, des peintures qui s'échelonnent du XIVe au XVIe siècle, empruntées à des manuscrits provenant de divers couvents italiens, d'Alberto d'Este, du roi de Hongrie Mathias Corvin, de Laurent de Médicis, de Charles le Téméraire, de Raphaël de Marcatel, abbé de Saint-Bavon de Gand, etc.

Séance du 26 octobre. — M. Heuzey étudie les origines chaldéennes du monstre à tête de serpent, dont une mission allemande a retrouvé les grandes figures modelées en couleur sur les briques émaillées des murs de Babylone.

Cet animal, vraiment apocalyptique, est beaucoup plus ancien que les murailles de Nabuchodonosor. M. Heuzey en avait déjà signalé le prototype, figuré plus de vingt siècles auparavant sur un vase en pierre et un cachet rapportés par M. de Sarzec et portant le nom de Goudéa.

Sur ces monuments, le dragon chaldéen est consacré au dieu Nin-ghis-Zida, qui était le patron de Goudéa. Le cachet, en particulier, représente ce dieu avec deux serpents qui lui sortent des épaules.

M. Heuzey suit les transformations du même type à travers l'école babylonienne, surtout sur la belle et instructive série des galets de bornage découverts par M. de Morgan.

A Babylone, les dragons sacrés formaient une paire d'animaux fantastiques consacrés aux deux grands dieux de la cité : Mardouk et Nébo.

Le commandant Cros a trouvé aussi, dans sa mission en Chaldée, un cachet babylonien où l'on voit un seul dragon adoré sur un autel et portant a la fois les symboles réunis des deux divinités.

Séance du 2 novembre. — M. Cagnat, président, lit une note de M. Merlin, qui annonce la fin des fouilles poursuivies par M. le capitaine Benet à Bulla-Regia en Tunisie.

M. Holleaux présente un résumé des découvertes faites à Délos, grâce à la subvention magnifique du duc de Loubat.

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Le 7 octobre dernier s'est tenue à Anvers, la séance annuelle et publique de l'Académie d'archéologie.

Après le discours de bienvenue, le R. P. Van den Gheyn, président, inaugure la série des communications par une fort intéressante étude sur *Le mobilier de l'hôtel de Nassau, à Bruxelles, en* 1618.

Il a découvert à la Bibliothèque royale un manuscrit de l'inventaire de l'hôtel de Nassau, habité par Philippe Guillaume de Nassau, prince d'Orange, et Éléonore de Bourbon, sa femme, qui jette un jour original sur les mœurs de l'époque.

Il comprend toute une série de meubles, de pièces d'orfèvrerie, de chevaux, des coupes originales en forme de grappes de raisins, des verres portant le portrait des douze apôtres, des bijoux dont certain est orné de 235 diamants, et toute une garde-robe.

L'hôtel de Nassau était le plus considérable de ce quartier incomparable où s'agglomeraient les hôtels luxueux des Granvelle, des d'Egmont, des Rubempré, des de Culembourg, des de Jauche, des de Bournonville, etc.

Rien n'était plus magnifique que ce palais quasi-royal où le célèbre Taciturne déploya son faste et sa magnificence. Les plans de la ville gravés sous Philippe II nous montrent l'ensemble de cet édifice, formant un carré long, décoré avec splendeur dans le style gothique tertiaire et surmonté de six tourelles élégantes.

L'étendue de cette résidence princière s'explique, si l'on considère que le prince d'Orange devait y loger une suite de vingt-quatre seigneurs et dix-huit pages, également de bonne maison, sans compter une nombreuse domesticité ; qu'il tenait table ouverte où jour et nuit les seigneurs et même les petits bourgeois de ses amis étaient les bien venus ; qu'il se décida un jour, pour raisons d'économie, à réduire de vingt-quatre le nombre de ses maîtres cuisiniers, chiffre qui paraîtra certes extravagant même à nos crésus modernes !

Avec l'arrivée du duc d'Albe à Bruxelles l'animation disparut de l'hôtel de Nassau, et après la rupture définitive entre les provinces du Nord et celles du Sud et l'assassinat du Taciturne à Delft (1584), la demeure seigneuriale resta définitivement fermée.

En 1611, les biens immenses du Taciturne, échurent à son fils aîné, Philippe d'Orange, qui venait de passer plus de quarante années à la cour d'Espagne. Celui-ci mourut en 1618, et c'est alors que fut dressé l'inventaire, conservé aux archives nationales, dont l'érudit Père Van den Gheyn nous fit connaître une foule de particularités du plus haut intérêt.

M. Edm. Geudens, archiviste des hospices civils, a parlé ensuite de l'ancien béguinage d'Anvers, lequel, avant d'être transféré à l'enclos de la rue Rouge, s'étendait, jusqu'en 1542, hors les murs de la ville, au bout de la rue des Béguines actuelle.

M. H. Hymans a entretenu son auditoire d'*Un point d'histoire* assez peu connu, le décret de Charles de Lorraine, qui, en 1773, libéra véritablement l'art dans nos contrées en exonérant les artistes de l'obligation où ils se trouvaient jusqu'alors de faire partie des corps de métiers. On voyait alors des peintres faire partie de la corporation des badigeonneurs, et les sculpteurs, ravalés aux rangs des tailleurs de pierre et des maçons !

Charles de Lorraine osa le premier ranger la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture parmi les arts libéraux et permit aux artistes d'exercer librement leur métier.

M. Joseph Casier a parlé enfin de l'*Art flamand à la cour de Philippe le Hardi.* Il a rappelé de façon excellente cette floraison de l'art bourguignon franco-flamand, si original et si curieux qui illustra Dijon dans la deuxième moitié du XIVe siècle, à la suite du mariage de Philippe-le-Hardi, avec Marguerite, fille de Louis de Macle, qui réunit sous un seul sceptre le duché de Bourgogne et la Flandre. Philippe le Hardi rêva de faire de Dijon, où il fit construire la célèbre abbaye de Champmol, élevée « à la gloire de la benoite Trinité, de la Sainte Vierge Marie et de tous les saints, » le tombeau des grands-ducs d'Occident comme Saint-Denis était le cimetière des Rois de France, et il attira à sa cour ces merveilleux artistes flamands dont le contact avec l'art français produisit les chefs-d'œuvre de la période bourguignonne.

Le dinandier Collard de Dinant, le peintre Broederlam, les sculpteurs Nicolas Sleuter, et son neveu de Werve, sont les artisans de ce monument d'art. Leur œuvre sont l'abbaye de Dijon, son portail, avec les statues de Marguerite de

Male et du duc de Bourgogne, et surtout son calvaire, veuf de sa croix d'aujourd'hui, mais où, dans la maison de Dieu descendue au rang d'asile d'aliénés, on admire toujours le célèbre Moïse de Nicolas Sleuter, qui s'apparie celui de Michel Ange, avec moins de grandeur, mais plus d'inspiration, et les volets de Broederlam.

***

Récemment, le Gouvernement a envoyé à l'étranger plusieurs savants chargés de missions scientifiques. L'Académie a eu la bonne fortune de pouvoir entendre, dans une séance ultérieure, le rapport de deux de ceux-ci. C'était une réelle primeur.

Le R. P. Van den Gheyn avait été chargé d'étudier en Espagne les manuscrits anciens, œuvres d'artistes flamands. L'université de Valladolid possède les commentaires de Beatus sur l'Apocalypse, œuvre datant de l'année 970, dont les peintures dénotent l'origine anglo-saxonne.

Dans la bibliothèque de l'Escurial, est conservé le missel d'Isabelle de Portugal, femme de Charles-Quint, revêtu d'une reliure du XVe siècle et dont l'illustration, nettement flamande, pourrait être l'œuvre de Vreelant ou de son atelier. Puis, le bréviaire de Philippe II, émanant de l'école hispano-flamande ; les *Salamonis tria officia*, qui furent offerts, à Gand, en 1520, à Charles-Quint, par l'imprimeur Robert de Keysere ; l'Apocalypse figuré, qui provient de la bibliothèque de Marguerite d'Autriche ; mais, surtout un triptyque sur parchemin, véritable chef-d'œuvre, dont il faut, sans doute, restituer la paternité à Gérard Horrebout.

Plus loin, se remarquent 215 volumes de chœurs, antiphonaires, graduels, que Philippe II avait commandés pour l'église de l'Escurial ; puis divers recueils, composés par Andreas de Leone, Julien de la Fuente et autres, dans lesquels l'influence italienne est manifeste.

A la bibliothèque nationale de Madrid, se retrouvent divers manuscrits, parmi lesquels un livre d'heures, qui pourrait avoir été illustré par Simon Benning ; deux volumes, qui ont appartenu à Charles de Croy, etc. Le musée archéologique de Madrid est propriétaire d'une miniature isolée, semblant reproduire le triomphe de l'Agneau, de Van Eyck, et la bibliothèque particulière du Roi, un admirable recueil, revêtu d'une reliure d'un prix inestimable et contenant des enluminures remarquables. A Tolède, à Séville, les œuvres des miniaturistes flamands sollicitent l'attention des chercheurs, comme à Grenade, l'histoire naturelle d'Albert le Grand, dont les figures pourraient avoir pour auteur un artiste allemand ; ou à Valence, les recueils divers, dans lesquels se distinguent des origines françaises ou italiennes.

L'archiviste de l'archevêché, M. l'abbé Laenen, avait été chargé de visiter les archives impériales de Vienne. Ce dépôt, dont l'origine ne remonte qu'à l'année 1794, s'est considérablement accru depuis, et a nécessité l'aménagement d'un local nouveau, inauguré en 1902. Ce dépôt est superbement installé. Là furent entassées les archives provenant de Bruxelles, qui, malgré les stipulations du traité de Campo-Formio, ne furent jamais restituées, et auxquelles furent ajoutés depuis, de nombreux documents d'un intérêt capital pour notre histoire nationale.

M. le vicomte de Ghellinck Vaernewyck a fait rapport sur le congrès de la Société française d'archéologie, à la frontière d'Espagne.

M. A. Heins a présenté à l'Académie une collection de croquis, pris au cours de ses pérégrinations dans le pays, et reproduisant quantité de motifs inédits d'architecture ou d'ameublement.

Commission royale des Monuments de Belgique. — L'assemblée annuelle des membres effectifs et correspondants de ce collège a eu lieu en septembre, comme nous l'avions annoncé ; mais avant d'en rendre compte, nous avons à faire connaître les travaux de l'année précédente, dont le rapport vient seulement de paraître.

Nous y apprenons qu'à côté de la Commission des monuments fonctionne à présent, avec fruit, le comité mixte des objets d'art, qui intéresse spécialement la conservation des chefs-d'œuvre des anciennes écoles de peinture.

Quant à la restauration des édifices historiques, elle se poursuit avec un grand respect des œuvres du passé, d'après les principes mêmes que nous avons exposés ici d'une manière développée (1). On peut dire que désormais en Belgique le patrimoine archéologique est assuré contre les atteintes irrespectueuses.

On travaille avec lenteur mais avec suite à la rédaction, par province, de l'inventaire des anciens objets d'art. On a distribué comme spécimen un fascicule de l'inventaire de l'arrondissement de Bruxelles ; il ne supporte la comparaison avec les inventaires allemands ni comme impression, ni comme plan, ni comme description. Si nous avions chance d'être entendus, nous insisterions vivement, pour que la publication de cet inventaire se fasse par feuillets séparés pour les différents objets, et particulièrement dans le for-

1. V. L. Cloquet, *Revue de l'Art chrétien*, années 1901, p. 498 et 1902, p. 111.

mat des *fiches archéologiques* inauguré par la *Société d'histoire et d'archéologie* de Gand. Quel merveilleux instrument d'étude que ces fiches, que chaque archéologue peut manier aisément et classer dans ses dossiers, selon la nature particulière des édifices et des objets.

Les comités provinciaux, auxquels jusqu'ici on n'avait laissé que quelques bribes de l'intéressant travail dévolu à l'institution dont ils font partie, commencent à être consultés par la Commission même, mais pour des bagatelles. On dirait, observe un des rapporteurs, que le Comité n'existe que pour s'occuper du mobilier des églises. Si le mobilier doit être conforme au style des églises, il ne doit guère cependant différer de province à province ; tandis que pour l'architecture il n'en est pas de même, chaque région présentant certains caractères qui lui sont propres. » « Continuons, ajoute-t-il humblement, jusqu'à ce qu'il en soit décidé autrement, à nous occuper de mobilier. »

Ces quelques mots, non dénués de malice, accusent un défaut radical de l'organisation des comités. Aussi, malgré la valeur éminente de leurs membres, n'avons-nous rien de saillant à relever dans leurs rapports respectifs.

Après la lecture des rapports de divers comités régionaux, se sont ouverts d'intéressants débats. Le premier a eu pour sujet les anciennes peintures murales dans les églises. Nous avons à diverses reprises fait connaître la lutte courtoise qui s'est livrée à ce sujet entre M. le chan. Van Caster (le signataire y a pris part à l'origine) et notre regretté Directeur feu Jules Helbig. Ce dernier y a apporté une verve humoristique mitigée par une franche cordialité, qui a mis une dernière fois en lumière le charme de l'esprit primesautier et de l'intelligence claire de ce vénérable octogénaire. Il avait affaire à un partenaire digne de lui. La discussion a été close par un bel accord sur les propositions suivantes :

Les églises demandent à être décorées de peintures sur un plan d'ensemble préconçu ; en fait pareil ouvrage a rarement pu être mené à bonne fin. En Belgique en particulier, aucune église du moyen âge n'a été couverte de peintures historiées d'une parfaite unité, mais on y trouve beaucoup de traces de polychromie dénotant l'intention de les couvrir d'une décoration systématique ; les peintures historiées se montrent fragmentaires et isolées.

L'assemblée a ensuite examiné et adopté l'ensemble des mesures préconisées par M. E. Soil pour assurer la conservation des anciens édifices privés ayant une valeur artistique. Nous les avons fait connaître antérieurement (1).

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 420.

* * *

M. Lagasse de Locht a ouvert la séance annuelle de 1906, en septembre dernier, par une allocution dans laquelle il a salué la mémoire de M. Van Gheluwe. M. le baron van der Bruggen, ministre des Beaux-Arts a payé un tribut d'hommage à la mémoire du vénérable M. Helbig, ancien vice président de la Commission royale.

L'orateur, rappelant le 75me anniversaire de l'Indépendance nationale, se réjouit des progrès matériels qui ont été réalisés en Belgique dans tous les domaines. Mais les progrès matériels ne peuvent satisfaire nos aspirations. L'homme a des destinées plus hautes. Il cherche sans cesse à se rapprocher de l'idéal tout en s'efforçant de garder avec un soin jaloux les traditions passées. Le temps heureusement est passé où l'on laissait dépérir les monuments historiques : Bruxelles, Namur, Bruges et Gand s'attachent de plus en plus à en conserver les restes. Les administrations communales et provinciales ont participé à ce mouvement. La Commission des monuments a surtout contribué à rendre aux choses de l'art le respect qui leur est dû.

Les représentants des divers comités provinciaux exposent tour à tour les résultats des opérations de leurs sections respectives pendant l'année écoulée.

M. Donnet d'Anvers constate que le comité d'Anvers s'est occupé du dégagement de la cathédrale. Il qualifie d'anachronisme le projet tendant à édifier contre cet édifice religieux un monument à la mémoire d'Appelmans, mais accueille avec sympathie l'idée qu'ont eue les autorités anversoises de sauver la maison de Rubens de la destruction.

M. Destrée, rapporteur pour la province du Brabant, développe une proposition de M. Juliaan Devriendt tendant à combattre chez les administrations communales et fabriciennes le désir d'agrandir leurs édifices religieux ou de moderniser les temples dont l'architecture simple fait tout le charme.

M. le chanoine Duclos (Flandre Occidentale) s'étend longuement sur les travaux de restauration de l'église Sainte-Walburge à Furnes, et il signale la nécessité de pourvoir les fenêtres de vitraux conformes aux traditions historiques et liturgiques.

M. le chanoine Van den Gheyn (Flandre orientale) remercie la Commission des efforts qu'elle a dépensés pour la conservation de peintures murales qui décorent l'abbaye de Saint-Pierre à Gand. Il appuie sur la nécessité de restaurer le manoir féodal d'Herzele et signale à

l'attention de l'assemblée les projets de restauration de l'église de Nieuwenhove et de l'église d'Afsné auxquels le comité gantois a donné tous ses soins.

M. Matthieu (Hainaut) remercie le Conseil provincial du Hainaut du concours qu'il a apporté au comité et qui lui a permis de restaurer l'hôtel-de-ville de Braine-le-Comte.

M. le baron de Kerchove d'Exaerde annonce également à l'assemblée que le château d'Egmont, à Chièvres, sera préservé de la destruction.

MM. Ruhl pour Liége, l'abbé Daniels pour le Limbourg, Sibenaeler pour le Luxembourg, d'Ardenne pour la province de Namur, ont signalé les projets de restauration étudiés par leurs comités pendant l'année.

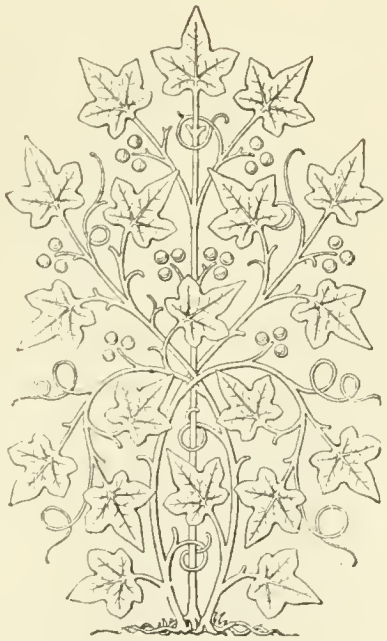
L'Assemblée a discuté la question de la conservation des meubles et des objets hors d'usage des églises dans des musées spéciaux. D'après les rapports de MM. Cardon et Janssens, les gros meubles d'église seraient rachetés par le Gouvernement et cédés à d'autres églises. On créerait des musées spéciaux là où la chose serait possible.

M. Cardon annonce qu'au musée du Cinquantenaire un compartiment sera créé pour les reliques d'art.

Un échange de vues s'est produit au sujet de la disposition des autels dans les chapelles absidiales rayonnantes. Le chanoine Van Caster a fait l'historique de cette question.

Société de Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. — On a beaucoup écrit déjà sur le gracieux et curieux monument qui avoisine la belle église d'Avioth, qu'on a appelé la « Recevresse ». Viollet-le-Duc y a vu une chapelle de cimetière ou lanterne des morts renfermant un tronc d'offrandes. M. Schaudel a établi que les armoiries qui y figurent sont celles de la famille de Rodemach. M. Biguet a avancé que le charmant édicule servait de chapelle funéraire à cette famille.

Notre ami M. L. Germain repousse cette dernière opinion, comme celle de M. Desseille, qui ne voit dans la *Recevresse* qu'un tronc monumental. Il fait remarquer que dans cette petite chapelle il y avait un autel. D'après lui, il s'agit d'une chapelle de conservation ou offranderie et d'une lanterne des morts. Il n'y a pas d'autre exemple connu d'un édifice ayant cette double destination.



Bibliographie.

L'ÉGLISE NOTRE-DAME ET LA CHAPELLE CASTRALE DES CHATELAINS AU BOURG DE BRUGES, par C. CALLEWAERT. — Broch. des *Annal. de l'Émulation*, Bruges, 1906.

VOICI quelques pages d'un érudit archiviste, qui viennent à propos pour redresser des graves erreurs des archéologues brugeois au sujet d'un monument en pleine restauration et du plus vif intérêt. Il s'agit de Notre-Dame de Bruges. M. J. Weale, le chan. Duclos, avec De Flou et Gaillard, prenaient l'édifice actuel comme le résultat d'une reconstruction entreprise en 1180-1185 ; M. Duclos ajoute que la reconstruction fut achevée en 1225. Or il appert de documents découverts par M. C. Callewaert, que la charte sur laquelle on s'est appuyé pour fixer cette date concerne, non pas la collégiale, mais la chapelle de la châtellenie, édifice construit en pierre et en bois du commencement au XIIe siècle, et transférée au Béguinage en 1245.

D'autre part le savant chanoine Cauchie, qui a fait maintes autres découvertes dans les archives vaticanes, y a trouvé une bulle du pape Nicolas IV du 15 mars 1289, qui établit que la collégiale de Notre-Dame fut reconstruite vers cette époque.

Voilà d'importantes données à enregistrer, et qui changent bien des idées reçues !

L. C.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES. NANCY par André HALLAYS. — In-4°, 144 pp., nombreuses illustrations. Paris, Laurens, 1906.

On parle beaucoup de l'art de bâtir les villes Le hasard plutôt que l'art a présidé à la formation de la plupart de nos cités. Nancy, créée de toutes pièces par les ducs de Lorraine et terminée par Stanislas, fait exception : c'est le modèle des villes bâties sur plan préconçu, du moins pour la période classique, en même temps qu'un spécimen du goût du XVIIIe siècle. De ses rues, au réseau rectangulaire tracé par l'ingénieur italien Jérôme Citoni, les plus grandes s'ouvrent par des arcs de triomphe. Ses trois grandes places, très dissemblables, sont trois chefs-d'œuvre, la place royale surtout, avec ses fontaines et les grilles de Jean Lamour.

Les siècles chrétiens n'ont pas laissé de grands monuments dans cette ville de la Renaissance. Parmi les petits nous rencontrons d'abord un chef-d'œuvre du XVIe siècle, le tombeau de René II, (refait en 1818) bien pieux par le sujet principal: le duc agenouillé devant la Vierge. Ce tombeau est très décoratif par son cadre plus important que le tableau, cadre magnifique dû au sculpteur Mansuy Gauvain Mais ce n'est pas ce qu'avait rêvé René, un vrai chrétien d'ancienne souche ; il faut lire cette clause de son testament, qui contient, dans toute sa beauté, le programme du mausolée chrétien. « Et voulons que sur notre corps soit fait un monument de cuivre en forme platte, de haulteur seulement qu'en soy agenouillant à l'encontre, l'on puisse tenir un livre en main et reposer ses bras dessus, et sur le dit monument la pourtraiture insculptée de notre image, avec une épitaphe aussi insculptée à l'environ..... » La veuve de René, Philippe de Gueldre, qui avait méconnu les prescriptions de son époux pour mieux honorer sa mémoire, eut elle-même sa sépulture selon l'ancien rite. Ligier Richier figure la vieille duchesse devenue clarisse sous les traits émouvants d'une gisante en marbre de couleurs, la figure et les mains en tons d'ivoire, la robe grise et le manteau noir. Charles III fonda, pour contenir les restes du prince de sa dynastie, la chapelle funéraire en rotonde que Jean Richier éleva à l'instar de la chapelle des Medicis à San-Lorenzo de Florence.

La belle porte du Craffe, construite à la fin du XIVe siècle par Jean Ier, a été restaurée, mais ornée à tort de la croix de Lorraine et du chardon de Nancy, emblèmes inconnus à cette époque ; on y a inscrit des dates qui mettront dans un affreux embarras les archéologues de l'avenir.

La vieille ville aux rues tortueuses ne remonte qu'au milieu du XVe siècle. On y voit d'intéressants logis du XVIe siècle, surtout l'hôtel d'Haussonville avec ses fines galeries, l'hôtel Lilleborne à l'harmonieuse façade, d'autres plus modernes et non moins intéressants, comme celui de la rue Saint-Michel (n° 45). C'est au sein de la vieille ville que s'élève la belle église de Saint-Epvre, que Viollet-le-Duc considérait comme la meilleure œuvre gothique moderne élevée de son temps.

Le musée lorrain, reconstitué après l'incendie de 1871, ne tient plus qu'avec peine dans les locaux de l'ancien palais ducal, où l'on accède par la fameuse porterie flamboyante, ornée d'une statue équestre. Il n'y a pas en France de musée provincial plus riche et plus intéressant. Les jardins sont encombrés des épaves des églises, des fontaines, des maisons détruites, du portail de

l'hôpital Saint-Julien, des sculptures de la porte Saint-Jean, de restes de l'ancien Saint-Epvre, de statues, de tombes. A noter à l'intérieur le mausolée de René de Beauveais par Ligier Richier, la chambre du duc Antoine, reconstituée par Boeswilwald, avec le lit remarquable jadis reproduit et étudié par M. L. Germain, les fameuses tapisseries de Charles le Téméraire, des cheminées remarquables.

La cathédrale, œuvre d'Hardouin Mansart et de Germain Boffrand, est remarquable, à l'intérieur, par son unité et ses proportions ; l'extérieur est manqué, par suite de l'inexécution de la coupole, qui a amené un remaniement fâcheux de la façade.

La chapelle de Bonsecours, élevée par Stanislas sur la place d'Héré, offre un peu de la physionomie théâtrale des églises polonaises. Le roi de Pologne y donna carrière à ses goûts de magnificence ; toutes les murailles sont ornées de stuc imitant le marbre, et les voûtes sont couvertes de peintures tumultueuses.

Nous avons entr'ouvert pour nos lecteurs le beau livre de M. A. Hallays ; ils connaissent la plume charmante de ce critique épris des beautés de l'art national, et qui s'est fait leur défenseur jaloux. C'est assez dire qu'ils voudront étudier avec lui la belle ville de Nancy ancien et moderne.

L. C.

DEVIS DE LA CONSTRUCTION D'UNE MAISON FORTE A ELBEUF-SUR-SEINE, par M. L. Regnier. — Brochure. Rouen, Gagniard, 1906.

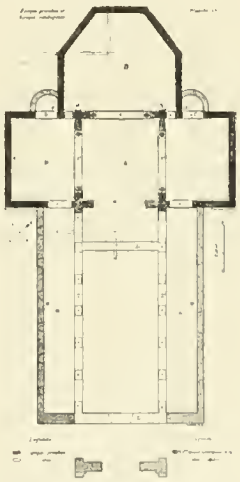
Ce devis détaillé d'un monument du XVe siècle est intéressant. Il s'agit d'un projet qui n'a peut-être pas été exécuté, mais qu'on peut considérer comme un type. M. L. Regnier le commente avec la sagacité et l'érudition qui le distinguent.

Notons l'existence de latrines à tous les étages, y compris le comble ; relevons l'expression « huisserie des fenestres de pierre de taille », pour indiquer la croisée des fenêtres, et l'emploi de chaînes verticales sous les sommiers. — Le toit était à quatre versants, chose assez rare pour le temps.

L. C.

ÉTUDE SUR L'ANCIENNE ÉGLISE DE SAINT-PHILIBERT DE GRANDLIEU, par le R. P. C. de la Croix. — In-8°, 200 pp. Album in-fol. de 22 pl. Poitiers, Blais et Roy, 1906.

Voici un chef-d'œuvre d'étude archéologique. On sait quel vif intérêt soulève la basilique de Grandlieu, un des très rares édifices encore debout de l'époque carolingienne, comprenant des vestiges gallo-romains, objet de plus d'une vingtaine de publications depuis le XVIIe siècle (1). Notre collaborateur M. L. Maître s'en est longuement occupé, et a lui-même amené le R. P. de la Croix à en faire l'étude spéciale et très approfondie, éclairée par des fouilles patientes. Le volume dans lequel le savant Jésuite rend compte de ses études et formule ses conclusions est un modèle, par la précision scientifique dont les documents sont exposés, les recherches et les fouilles interprétées, toutes ces données minutieusement discutées. Un magnifique album accompagne le substantiel volume du texte ; il nous donne les plans de l'édifice à six périodes de son histoire, et de belles vues photographiques de son ensemble et de ses détails.



Plan primitif de Saint-Philibert de Grandlieu.

Dans le premier livre des *Miracula* d'Ermentaire, la chronique déclare que le chœur de l'église de Deas (actuellement St-Philibert) a été refait en 836. Six autres documents authentiques jettent quelque lumière sur le vieil édifice ; il en résulte que la « *villa* » de Deas fut transformée en monastère vers 819, que l'église primitive était en forme de croix, que son chevet offrait trois absides, et qu'au-dessous était une crypte. Les fouilles et sondages étudiés avec une attention extrême ont permis au R. P. de la Croix d'éclairer davantage l'histoire du vénérable monument.

Ces fouilles ont permis de restituer le plan primitif que voici, figuré dans la portion noire de la

1. M. L. Maître, *Une église carolingienne à Saint-Philibert de Grandlieu*. V. *Congrès archéologique de France*, 1898.

Brutails, *Bull. archéol. du Comité des trav. hist.*, 1898. — *Bull. mémorial*, 1898, n° 4.

coupe horizontale : il a bien l'air de celui d'une église. Mais les matériaux sont empruntés à un ancien monument gallo-romain de la première époque, et la manière dont ils ont été mis en œuvre est semblable à celle employée dans la construction gallo-romaine de la seconde époque (277 à 457). Il s'agirait donc d'une église du IVe siècle, ce qui est impossible ; on ne connaît pas d'églises rurales de cette importance avant le IXe siècle, et il n'est pas d'exemple d'églises, dont les croisillons sont ouverts par le dehors par quatre grandes baies comme ici ; puis aucune église n'a sa nef séparée du transept par un mur. Par des raisons analogues, le P. de la C. exclut l'idée d'un temple païen, et par des considérations que nous ne pouvons reproduire, il arrive à conclure que Deas était une villa, de laquelle dépendait un forum rural avec une sorte de basilique, qui était précisément notre édifice. Cette basilique du IVe siècle, qui faisait partie de la villa donnée à Saint-Philibert, en 877, par l'évêque Ansoald, aurait été aménagée en église, en 819, par les soins de l'abbé Arnould. Dès lors la salle D servit de chœur, la salle L, de nef, et les salles B, A et C, servirent de transept ; on ajouta les absidioles devant les baies B" et C".

Le savant auteur, poursuit l'histoire du vénérable monument dans la période subséquente.

L. C.

L'ART DU BRONZE ET DU CUIVRE A TOURNAI, par E. Soil de Morialmé. — Broch. illustrée. Namur, Wesmael, 1904.

Nul archéologue n'a fait d'une manière plus complète et plus distinguée le tableau et l'histoire des antiquités de sa ville natale. Aussi, au congrès de Dinant, comme à l'Académie royale d'archéologie d'Anvers, M. E. Soil a pu présenter une brillante synthèse de l'art tournaisien.

A Dinant, il s'est placé au point de vue spécial de l'art du bronze, qui a jadis jeté un vif éclat sur cette cité si artistique, et l'on est émerveillé de la richesse du tableau que M. Soil a pu faire des produits remarquables et extrêmement nombreux de la dinanderie tournaisienne. Il a puisé abondamment, comme il a soin de le rappeler, dans les *Études sur l'art à Tournai* (1) ; mais il a complété par ses propres recherches, les données nombreuses que nous avions ramassées jadis, et il a présenté en quelques pages brillantes le résumé des connaissances acquises aujourd'hui sur une des branches qui honorent l'art ancien des Belges.

L. C.

1. L. Cloquet et de Lagrange. *Étude de l'art à Tournai.*

LES ORIGINES DU STYLE GOTHIQUE EN BRABANT, par Raymond Lemaire, docteur en sciences morales et historiques. Première partie : *L'architecture romane.* In 8° de 320 pages, 200 gravures et photographies. Vromant et Cie, Bruxelles, 1906. Prix : 10 fr.

Cet attrayant volume inaugure l'étude des anciens édifices par groupes provinciaux, et il est basé sur l'excellente méthode qui consiste à analyser d'abord tous les individus, pour faire ensuite la synthèse de leurs espèces. L'auteur est un archéologue qui sait dessiner et connaît la technique du constructeur ; il a soin d'une chose toujours négligée jusqu'ici : la reproduction des plans terriers et l'indication des matériaux de la construction. Le volume que nous allons résumer est le premier d'un ouvrage, qui aura pour objet successivement l'architecture romane et l'architecture gothique en Brabant.

L'étude spéciale est précédée d'une excellente introduction rappelant à grands traits les débuts de l'art médiéval.

L'auteur fait des monuments romans belges une revue sommaire, intéressante, malheureusement incomplète (1) et trop peu méthodique. Il aurait fallu mettre mieux en évidence les traits d'analogie et les caractères différentiels. Il caractérise trop vaguement, par exemple, Saint-Donat de Bruges et son chœur tournaisien (2). Il assimile à tort la tour d'Hulste à celle d'Harlebeke (3). L'abbatiale de Messines est mal esquissée : après l'étude du baron Bethune (4), il convenait d'indiquer la date (1060) et les parties romanes conservées, surtout de signaler les piles du transept et leurs 24 colonnes à chapiteaux sphérico-cubiques. Le joli clocher de Snelleghem (en partie fait de tuf d'Alsace) n'est pas occidental, mais central, etc.

Nous passons à la Flandre orientale. Aucun détail n'est donné sur la crypte de Lausus à St-Bavon de Gand, cette construction extraordinairement intéressante. On cite le *lavatorium* de l'abbaye de St-Bavon, sans mentionner le réfectoire et d'autres vestiges romans notables. Notons ici, M. L. l'ayant omis, que, selon M. E. Mortier, la nef de St-Nicolas doit avoir été voûtée. Dans la province, des constructions romanes notables sont omises (5) ; à relever que la nef de Moortzeele a des piliers carrés.

1. Il n'est pas parlé des tours romanes d'Anseghem, d'Isenberghe, de Waermaerde, de Ste-Walburge de Furnes, etc.

2. Le chœur est figuré dans un tableau de Jean Van Eyck, conservé au musée de Bruges.

3. Le plan donné par Schayes d'après Van de Putte, fut relevé par Renard : nous en possédons l'original.

4. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 193.

5. Les tours de Bassevelde, d'Affighem, de Baerdeghem, de Mullem et de Middelbourg, les églises d'Adeghem, de Neder-Eename, de Borsbeke, de Vichte, de Vive-Saint-Bavon sur Lys.

En résumé, M. l'abbé Lemaire constate que les églises romanes en Flandres reproduisent généralement le type en croix latine, à trois nefs, sur piliers ronds, à chevet plat avec tour centrale ; un second type, à clocher occidental, se voit dans la région orientale (Mespelaere, Landscauter) ; un troisième type, à tours jumelles de façade, est représenté par l'abbatiale d'Eename ; Houthem St-Liévin a eu deux tourelles aux flancs de l'abside.

Avec MM. Dehio et Von Bezold, M. l'abbé Lemaire attribue les nefs de Tournai au XIIe siècle, rejetant la date reçue de 1070 (?). Il fait de la cathédrale de Notre-Dame un monument exceptionnel « qui n'est pas le fruit d'une conception indigène » (?). Si c'est un type exotique, il faudrait dire d'où il vient. Il ajoute pourtant que « elle est sœur des grandes églises de Champagne et de Normandie », puis « qu'il ne faut pas chercher dans son entourage ses prototypes, mais bien plutôt ses imitations. Nous aurions aimé trouver ici plus de clarté. Il y avait à citer encore la belle abside romane de Saint-Nicolas. Saint-Piat méritait une mention moins sommaire (1), avec son « triforium » qui n'a d'analogue qu'à Vignory et à Saint-Généroux. Saint-Quentin a, de roman, bien autre chose que « sa porte et des détails de la nef » presque tout le vaisseau. Son plan, rayonnant (?) est unique. C'est par erreur que l'on signale à l'ancienne abbatiale d'Antoing un chevet plat ; M. le baron Bethune a fait connaître son chevet polygonal entouré de chapelles de chantrerie (2). Notons que la curieuse petite église d'Esquelmes a sa pareille à Cordes (3). Dans la province de Hainaut, nous constatons de nombreuses omissions, dont une importante à Horrues (4).

L'auteur connaît mieux le pays de Namur, le Limbourg, le Luxembourg et le pays de Liége. Il passe toutefois sous silence Avesnes, Ben-Ahin, Chardeneux, Walcourt (la tour), Thy-le-Château (manoir), Ubinne (du Xe siècle selon Reusens), Biesnes-Colonnais (tour du XIe siècle), Henri le Romain, Bertrix, Villers sur Semois. Dans le Limbourg, il faut citer Alden Eyck (5), et de la province d'Anvers, l'ancienne abbaye de Postel (6).

* * *

L'auteur conclut de son étude générale à l'existence de deux groupes d'églises : le groupe mosan, d'influence rhénane, comprend des églises à longues nefs sur piliers carrés, avec avant-corps monumental (narthex) ou tour occidentale, avec entrée latérale, avec transept bas, avec chevet plat ou abside ; la nef est couverte en plafond, les murs sont ornés d'arcatures aveugles et de bandes murales.

Le groupe « scaldin » (pourquoi pas scaldisien ?), est d'inspiration française ; le clocher domine la croisée, le plan est plusou moins rayonnant (?), le transept atteint la hauteur des nefs, le pignon de façade est percé d'un portail ; le chevet est plat, la superstructure est en bois.

Cette étude confirme les idées généralement reçues.

Nous retrouvons trace de deux absidioles orientées dans un transept saillant de l'importante église d'Orp le Grand, qui paraît avoir possédé à l'Ouest une espèce de narthex rhénan flanqué de deux tours.

Nous revenons au type courant, avec faux transept, à Tourine la Grosse, la bien nommée, pour sa tour occidentale.

L'élégante église gothique de Saint-Martin de Saventhem, célèbre par son tableau de Van Dyck, eut pour noyau une église romane que notre auteur ressuscite en dessin ; elle avait sa tour sur le *presbyterium*, chose qu'on rencontre en outre dans une série de petits oratoires à une seule nef (Bost, Querbs-Erps, Humelghem, Perck). A Eppeghem, l'auteur trouve les éléments de restitution d'une triple nef romane à tour latérale, et à Watermael, un vaisseau pareil, à tour occidentale. Mousty est un type de petite église à trois nefs en croix latine et chœur plat ; la charpente primitive de la nef centrale est conservée ; les fenêtres hautes sont sans batées ni feuillures ; une crypte subsiste. Mentionnons encore la crypte d'Anderlecht, et dispensons-nous de décrire Ste-Gertrude de Nivelles, qui a été l'objet dans cette revue de plusieurs études.

Nous avons tenu à résumer cette revue bien complète des églises romanes brabançonnes, qui est des plus intéressantes. Venant à la synthèse, M. l'abbé Lemaire constate que toutes ces églises sont orientées, construites avec les matériaux pierreux du sol local. L'appareil est l'*opus incertum*, souvent grossier, avec la pierre dure, en appareil pseudo-régulier avec la pierre tendre. Les murs sont sans ornement, sauf quelques bandes murales, avec arcatures et les arcades décoratives d'Hérent et de Comptich. Les corniches sont à corbeaux ou à arcatures rangées.

Les petites églises à une nef ont la tour à l'Occident ou au-dessus du presbyterium. On

1. L'auteur paraît ignorer la monographie que le soussigné a faite de cette église.

2. V. *Bull. de la Gilde de St-Thomas et St-Luc*, t. VI, p. 221.

3. V. Dufour, *Ann. de la Soc. hist. de Tournai*, t. VII (1902), p. 284.

4. Signalons à l'auteur des vestiges romans à Athis (tour), à Aulnois (nef et chœur), a Boussoit (anc. église), à Péronnes-lez Binche, Heygne-lez-Jumet, Ressaix, Wannebecq.

5. V. *Bull. de la Comm. royale d'archéologie*, 1872, p. 233.

6. *Ibid.*, 1867, p. 394.

distingue quatre variétés de basiliques à trois nefs : 1° la triple nef sans transept, avec tour occidentale ; ordinairement le chœur est plus petit que la nef, — 2° la même avec tour sur le sanctuaire — 3° l'église à trois nefs avec transept, aux croisillons bas, avec tour carrée à l'Occident, tour qui prend l'allure d'un avant-corps ; — 4° la collégiale de Nivelles représente le troisième type, avec son double transept et son grand avant-corps narthex qui est en quelque sorte l'abrégé de toutes les variétés du *Westbau* allemand.

L'entrée de toutes ces églises était latérale.

*
* *

Nous avons vu qu'il y a deux sortes de clochers: le clocher occidental en hors-d'œuvre, et le clocher devant le chœur, sur le *presbyterium*. Ils sont toujours quadrangulaires. Ceux qui sont au pied des nefs sont massifs, fermés, et semblent avoir eu un rôle défensif ; généralement il n'y a pas d'escalier pour accéder aux étages ; on y monte par une échelle.

Il y a, en Brabant, trois portes romanes remarquables : la porte quadrangulaire de Nivelles, l'élégante porte cintrée à voussures célèbre en retraite de l'hôpital de Louvain, et celle de l'église Berthem, analogue à celle-ci.

Les fenêtres sont à simples baies chanfrenées les unes ébrasées aux deux faces les autres vitrées jusqu'à fleur du mur externe. On voit à quelques tours des ouïes géminées avec colonne médiane. Le pilier est très généralement carré et appareillé,souvent avec imposte,quelquefois sans base. Les colonnes monolithes ne sont employées que dans les cryptes. Le chapiteau est sphérico-cubique, les arcades sont simples, sans chanfreins ni moulures. La grande nef n'est jamais voûtée, les autres parties le sont souvent. Les pentes des combles sont de 45°. La décoration est des plus sobres.

Le type roman brabançon est d'origine rhénane.

Dans le Brabant, notre archéologue se sent chez lui ; son étude est plus serrée et très neuve.

A Louvain, voici la tour de Saint-Quentin, qui est romane (vers 1200) dans l'étage inférieur ; pas d'entrée à la façade occidentale. La façade occidentale de l'église romane de Saint-Pierre de Louvain est connue par des sceaux du XIIIe siècle ; elle semble avoir formé un narthex-écran flanqué de deux tours rondes ; cette partie servait de beffroi de la ville.

Viennent ensuite une série d'églises rurales fort défigurées, peu connues et fort bien étudiées par notre auteur. Ce sont de petites basiliques à trois nefs avec piliers carrés, sans transept, avec tour occidentale, massive et fermée, à allure défensive, et abside tantôt plate, tantôt demi-ronde, précédée du *presbyterium*. Telle est l'église de Berthem, un spécimen typique, bien conservé. Quand elle avait encore ses nefs latérales, son humble voisine était pareille, sauf le chevet plat, ainsi que l'église romane de Leefdael. L'église de Vossem est conçue dans le même esprit. Ces trois églises ont été bien remaniées,mais l'auteur nous en donne la restitution. Vossem a gardé son comble primitif avec chevrons portant ferme comme celle de Bierbeek. Héverlé appartenait au même type.

Ici M. l'abbé Lemaire place l'intéressante étude de restitution de la belle abbatiale romane de Parc, qui a paru en 1904 dans le *Bulletin des métiers d'art*. M. Schellekens en a parlé dans nos colonnes [1]; faisons itérativement remarquer qu'il ne faut pas aller en Allemagne et en France pour chercher des plans conventuels avec chapelles orientées dans le transept ; que Villers et Aulne, Orval, les Dunes, offrent à cet égard une parfaite analogie avec le Parc restitué. Il est vrai que ces chapelles ne sont pas fermées.

L'église d'Hérent offre une tour richement décorée d'arcatures aveugles en partie entrecroisées avec, à l'étage, une salle munie d'une jolie tribune ouverte vers l'église, peut-être une chapelle Saint-Michel? L'absence d'escalier accédant à cet étage induit l'auteur à ranger la tour d'Hérent parmi les tours de défense. Le vaisseau primitif, selon toute apparence, fut conforme au type décrit plus haut. Le transept et le chœur sont d'un beau style de transition. Il y avait lieu d'insister sur la ressemblance du chapiteau cubique à angles arrondis avec ceux de Maestricht et d'Aix-la-Chapelle. La vaste église de Bierbeek nous offre un nouvel exemple de type régional, mis en relief par M. Lemaire. Le chœur de Comptich, richement décoré, avec son chevet plat à étages superposés d'arcatures, fait pendant comme richesse à la tour d'Hérent ; son transept étroit avait deux absidioles orientées. C'est une variante du type brabançon, que nous retrouvons également mutilée à Neerheylissem, où nous annoncions naguère la découverte de peintures murales [2], et où l'on voit, dans la corniche du chœur, un large chanfrein décoré d'un damier. La tour, toujours occidentale, très massive, de Noduvez, renferme dans l'épaisseur de son mur méridional un escalier à l'instar de ce qu'on voit à l'église voisine d'Orp-le-Grand. Cette disposition est usitée en Allemagne ; on la voit aussi au château des comtes de Gand ; le plan primitif était, selon les investigations de M. L., pareil à celui de Berthem.

L. C.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 56.
2. *Ibid.*, année 1906, 3e livraison.

NOUVEAUX ESSAIS SUR L'ART CONTEMPORAIN, par M. H. Fierens-Gevaert. Traduction espagnole par M. Luis Mª Cabello y Lapiedra. — In-12, 231 pp. Madrid, F. Fé, 1904.

L'éditeur Alcan ne nous avait pas adressé les essais du professeur d'esthétique de l'Université de Liége, mais nous les avons reçus de notre estimé confrère M. Cabello y Lapiedra, traduit par lui en espagnol, ce qui atteste le succès de cette attachante étude.

Le volume contient plusieurs parties de valeur inégale; une appréciation très intéressante de l'architecture moderne, des considérations générales sur l'esthétique des villes,des notes sur l'enseignement de l'art en France, un chapitre sur l'enseignement de l'esthétique qui a l'air d'être une leçon d'ouverture des cours dont M. F.-G. est le titulaire, et un savoureux petit morceau sur les primitifs.

Nous ne nous arrêterons qu'à la première partie, où nous trouvons exposés les principes de l'auteur en matière d'art.

M. Fierens-Gevaert nous montre la supériorité esthétique des siècles passés sur le nôtre. L'art grec et l'art du moyen âge surtout ont offert comme la transposition du caractère d'une société dans les lignes architecturales. Le Parthénon et Notre-Dame de Paris sont les poèmes d'une race. Les autres époques historiques n'ont pas connu de principe inspirateur ; toutefois jusqu'à nos jours, l'architecte gardait contact avec la construction.

A partir du jour où il voulut n'être qu'un artiste, et qu'il cessa d'être l'entrepreneur de ses travaux, son inspiration s'est éteinte ; ce fut au commencement du XIXe siècle. Alors naquit un art éclectique, produit d'une éducation critique et archéologique. Les architectes devinrent des dessinateurs de lignes abstraites, que les maçons réalisèrent comme ils purent, et ces lignes furent des copies hétéroclites des styles historiques les plus divers. L'auteur combat avec Viollet-le-Duc l'étude des formes abstraites.

Il envisage ensuite l'avenir ; il voit s'accuser le courant rénovateur et avec Viollet-le-Duc, il attend la naissance des « poètes du fer » (hélas !) ; il salue les initiatives hardies du néo-style. Il réclame avec Ruskin et l'école anglaise la sincérité de l'art et le relèvement des arts mineurs; il montre combien l'architecte doit être familier avec la technique des métiers, mais il revendique la suprématie de l'architecture dans l'unité des arts.

Tel est le résumé de ce chapitre, où nous trouvons, à part quelques erreurs de détail, à la fois, la juste appréciation des œuvres de nos aînés, et l'expression des vrais principes qui doivent guider les jeunes.

***

Nous sommes en général d'accord avec M. Fierens ; mais nous avons quelques réserves à faire. M. F. appelle de ses vœux le développement des métiers d'art ; il montre les projets réalisés en Belgique par l'enseignement professionnel, et l'équité le pousse à reconnaître à qui nous devons ce bienfait. « Je n'ai pas la prétention, dit-il, d'indiquer le remède unique; je ne suis pas non plus le premier à le préconiser; je sais bien aussiqu'une célèbre école a mis en pratique ce système de corporations, et qu'elle s'est placée sous la même égide patronale que les vieilles confréries d'art. »

Cette école, son nom lui brûle-t-il les lèvres ? Il ne veut pas la nommer ; un renvoi en note ne soulève qu'un tout petit coin du voile dont il veut la couvrir, « l'auteur, dit le renvoi, fait allusion à une institution belge ». Allons! pas tant de mystère ! nommons sans ambage l'école de Saint-Luc, qui a joué dans ce mouvement progressif de notre pays un rôle considérable (on le reconnaîtra de mieux en mieux) et que M. Fierens devrait étudier de près. Qu'il l'approuve ou la condamne, elle a pris une place trop considérable dans l'enseignement et la production de notre art architectural et décoratif pour qu'on passe dédaigneusement à côté. C'est ce que fait M. F.-G. qui n'ajoute plus à son sujet que ces mots injustes : « Mais ne demandant à ses élèves que la copie des formes anciennes, elle n'a produit que des pastischeurs assez médiocres.» Nous reviendrons sur ce point ; nous ne voulons pas interrompre le fil de l'intéressante étude de notre esthète. Disons seulement que l'école Saint-Luc analyse l'art médiéval et ne le pastiche pas ; elle use des modèles du moyen âge comme de types classiques, au même titre que toutes nos académies usent et abusent des ordonnances gréco-romaines, mais plus judicieusement,et à meilleur titre,puisque ses modèles sont, non point exotiques, mais nationaux et traditionnels.

Mais la tradition, il est vrai, M. F.-G. en fait bon marché ! Il l'écarte à l'aide d'un joli paradoxe. Qu'est-ce que c'est que la tradition nationale? nous dit-il. Un tas d'emprunts étrangers ; le roman de la cathédrale de Tournai, du style lombard! Le gothique belge, un produit de l'influence française ! Notre renaissance flamande, de l'italien, du Palladio ! « Nos vieux maîtres s'inquiétaient-ils de la pérennité des traditions flamandes ? Ils ne subissaient pas la tradition, ils la créaient. » Qui ne voit le vice de ce raisonnement basé sur l'exagération des faits ? Parce que nous avons subi, tantôt un peu, tantôt beaucoup trop, l'influence de l'étranger, nous n'aurions pas de tradition nationale, notre style

flamand n'aurait pas de fond propre ! C'est peut-être vrai pour les XVIIe et XVIIIe siècles, car jusqu'alors les éléments étrangers, assimilés par notre art, lui avaient laissé sa belle originalité,et plus complètement au moyen âge qu'à la première renaissance. Presque tout est faux ou outré dans les quelques pages que nous visons ici : fausse cette définition ronflante : « la tradition, mystérieuse et indéfectible continuité d'un idéal collectif, est une tendance intime et inconsciente des hommes et des artistes ». La tradition, un idéal, une tendance ! Outrée, cette malédiction lancée à l'archéologie : « Dispersons-en les restes moisis au souffle du monde présent » (p. 42). L'archéologie, c'est de la science, tout ce qu'il y a donc de plus respectable ; son abus, c'est autre chose ! Il est également outré de dire que les Grecs « ont fait dériver les proportions de l'anatomie du marbre » ; il est injuste de reprocher au gothique ses lucarnes étroites (1). Nous passons sur maintes autres inexactitudes.

Bref, M. Fierens-Gevaert, bienveillant pour tout le monde, et qui porte très haut dans les nues le groupe des intéressants artistes de l'école dite esthétique, n'a d'acrimonie que pour nos amis les traditionnalistes. C'est la tache qui dépare,à nos yeux, son livre plein de bonnes choses.

L. C.

1. Ou bien M. F.-G. sait ce qu'est une lucarne et alors il doit savoir qu'il convient à une lucarne d'être étroite ; ou bien il parle d'une fenêtre, et il n'ignore pas que c'est le propre des façades gothiques d'être ajourées beaucoup plus que les classiques.

LISTE DES OBJETS D'ART CONSERVÉS DANS LES ÉGLISES PAROISSIALES DU DÉPARTEMENT DE L'EURE, par L. REGNIER. Broch., 71 pp. Evreux, Herissey, 1906.

A l'heure où l'État s'efforce de ruiner en France le culte catholique, auquel l'art national doit le plus pur de sa gloire, les trésors des églises que la piété nous a gardés sont menacés d'être dispersés par la persécution ; il est temps d'en dresser l'inventaire. M. L. Regnier l'a fait pour son département à l'aide de notes recueillies depuis quinze ans et avec la compétence que l'on connaît.

Ce n'est pas dans cet inventaire qu'on trouvera de ces joyeusetés dont n'est pas exempte la liste des *monuments classés*, où l'on voit figurer une des plus laides églises de France, celle de Gaillon, et celle de Saint-Luc, qui n'existe plus depuis 70 ans !

L. C.

FRANCHIMONT, par F. LOHEST. — Brochure in-12 de 30 pp. — Liége, Poncelet, 1906.

Nos lecteurs connaissent par un article de M. Lohest accompagné de belles planches, le château célèbre de Bouillon (1). L'architecte archéologue qui a restauré ce beau reste d'architecture militaire médiévale a consacré à celui de Franchimont un libretto-guide, qui sera précieux pour les visiteurs, et qui est en même temps un document de bibliothèque.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 145.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

Le volume des *Bulletins* et *Mémoires* de 1904-1905 (t. V, série VII) contient deux mémoires à signaler à nos lecteurs. L'un de M. le vic. Pierre de Truchès, concerne la petite et antique chapelle Saint-Laurent de Tournus qui remonte assez probablement aux premières origines de l'art roman ; et l'autre de M. A. Boisset, a pour objet le livre d'heures de Marguerite de Valois, sœur de François Ier, conservé au musée du Louvre ; ce manuscrit enluminé est important pour l'histoire du portrait.

L. C.

Périodiques.

CIVILTA CATTOLICA, II « SANCTA SANCTORUM », etc., suite, par H. GRISAR, S. J., t. III, pp. 161-176 et 7 fig., t. IV, pp. 51-73 et 13 fig., année 1906.

Les boîtes qui renferment les croix appartiennent toutes deux à une même époque. Celle de la croix gemmée est elle-même en forme de croix ; c'est sur celle-ci que l'on trouve le nom du pape Pascal I (817-824).

Elle est ornée au repoussé de cinq scènes sur le couvercle et de douze sur les côtés. Toutes se rapportent à la vie du Christ. Celles-ci au Christ ressuscité, celles-là à sa prédication et à l'institution de l'Eucharistie. — C'est du moins l'interprétation du P. Grisar, mais les scènes du couvercle ne sont pas toutes également faciles à comprendre. On retrouve dans chacune d'elles le Christ et la Vierge, qui sont ici les seuls personnages nimbés.

Les reliques, devenues assez informes, des sandales du Christ — leur authenticité est d'ailleurs très discutable — reposent dans une boîte en argent doré peu remarquable.

Il suffit aussi de mentionner le coffret en argent qui renferme le chef de sainte Agnès : une inscription niellée l'attribue au règne d'Honorius III (1216-1227).

Celui qui contient le chef de sainte Praxède était autrefois très remarquable. Son origine byzantine est attestée par les noms grecs de quatre figures de saints exécutées au repoussé sur les côtés longs du coffret.

Au centre du couvercle on voit une large plaque en or sur laquelle sont représentées en émail les figures du Christ, de la Vierge et de S. Jean-Baptiste. Douze médaillons d'un bel émail cloisonné entouraient autrefois la plaque centrale. Malheureusement trois seulement sont demeurées : ce sont de belles œuvres byzantines qui semblent dater du Xe siècle.

Les reliques des deux saintes offrent de grandes garanties d'authenticité.

Un des objets les plus remarquables du trésor est une pyxide, de forme ovale et à couvercle bombé, qu'on peut rapprocher entre autres de la fameuse pyxide d'origine africaine que de Rossi a attribuée au Ve siècle.

La pyxide du *Sancta Sanctorum* est ornée sur les bords, tant de la boîte que du couvercle d'un large cordon tordu, exécuté au repoussé comme tous ses autres ornements. Le couvercle porte une grande croix gemmée, entre les quatre branches de laquelle on voit les éléments d'une scène remarquable de l'Annonciation : la Vierge, l'Ange, la colombe portant une couronne dans son bec et la main divine. Rien ne s'oppose à ce que la pyxide soit attribuée au VIe siècle. Elle a servi vraisemblablement dès l'origine à contenir des reliques.

Le trésor du *Sancta Sanctorum* renferme diverses autres cassettes remarquables. Le P. Grisar en signale deux de forme ovale, en métal gravé et niellé, qui semblent dater du Xe ou du XIe siècle.

La première, belle œuvre d'atelier, porte, gravés sur son couvercle, les bustes du Christ, de saint Pierre et du Précurseur. La seconde y représente la scène du crucifiement. L'une et l'autre ont des inscriptions grecques.

Une boîte rectangulaire, en bois, est ornée sur le fond de la boîte même et sur les deux faces de son couvercle de saints ou de scènes peintes qui appartiennent à l'art byzantin du XIe siècle. Deux autres boîtes en bois, peintes grossièrement, rappellent par leur forme et leur ornementation les pyxides limousines.

Un fragment d'ivoire avec scène bachique a appartenu à une pyxide cylindrique ; une plaque rectangulaire, représentant la guérison d'un aveugle, par un Christ sans nimbe, provient d'une boîte qui pouvait dater du VIe siècle.

Le trésor possède aussi deux coffrets en ivoire avec armature en métal, du genre de ces coffrets orientaux assez nombreux qui appartiennent au XIIe ou au XIIIe siècle. (M. Reusens a reproduit dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. I, Louvain, 1885, pp. 478 et suiv. ceux de Saint-Servais à Maestricht.)

Voici encore une petite pyxide cylindrique en ivoire qui porte, fixé sur son couvercle, une ampoule en cristal.

Il faut signaler spécialement une boîte cruciforme en bois, d'une ornementation très simple, fermée par un couvercle, dont les deux parties glissent, en se croisant, l'une au-dessus de l'autre. On y trouve les mots grecs Vie et Lumière

Φ
Z Ω H
C

qui indiquent suffisamment que la boîte, malgré sa forme particulière, servait de pyxide eucharistique.

R. M.

(A suivre.)

L'ARTE, 1906, t. IX, fasc. 3 et 4.

En préparant son ouvrage sur la peinture romaine du moyen âge, Mgr Wilpert s'évertue à pouvoir comprendre dans sa publication les images légendaires de la Vierge, que les églises romaines conservent en assez grand nombre et qu'elles entourent de vénération et de mystère. Voici déjà une madone conservée à Sainte-Marie du Transtévère. (*L'Immagine della Madonna detta della clemenza in Santa Maria in Trastevere*, pp. 161-164 et pl.). C'est une œuvre rare, peinte sur bois par un prédécesseur médiocre de Cavallini, à la fin du XIIIe siècle. Elle représente le type, propre à Rome, qui reçoit à *Santa Maria Antiqua* le nom de *Maria Regina* et que Sixte III (432-440) fit représenter dans l'abside de Sainte-Marie-Majeure.

M. Lisetta Ciaccio étudie la sculpture de la première renaissance romaine (*Scoltura romana del Rinascimento. Primo periodo, sino al pontificato de Pio II*, pp. 165-184 et 13 fig.; pp. 345-356 et 10 fig., à suivre).

Celle-ci, peu connue jusqu'à présent, ne se dégagea guère de la dépendance complète des maîtres toscans avant la seconde moitié du XVe siècle. C'est durant le troisième quart de ce siècle que l'auteur retrouve le premier sculpteur romain pénétré de l'étude personnelle de l'art classique. Il lui attribue entre autres le gisant du tombeau d'Eugène IV, et un groupe de sculp-

tures de la basilique du Latran parmi lesquelles les statues des vertus théologales et cardinales. Ce sculpteur est peut-être Pellegrino da Viterbo qui travailla au tabernacle de S. André du Vatican. Provisoirement on peut le désigner sous le nom de « maître des vertus ».

Viennent ensuite les fragments encore conservés du monument funéraire de Nicolas V. Il faut rapprocher de ceux-ci des apôtres qui passent à tort pour des débris de la tombe de Callixte III et qui sont à leur tour étroitement apparentés à des sculptures conservées, soit à Sainte-Marie Majeure, soit dans les Grottes vaticanes. Elles se distinguent par les personnages au visage rectangulaire, au front étroit, aux yeux sans pupilles, à la lèvre large, par les étoffes à plis droits et plats, aux manches avec nombreux plis, fins et parallèles. Ces sculptures, que M. Ciaccio rassemble sous le nom d'œuvres du « maître des apôtres », sont peu postérieures à celles de la tombe de Nicolas V qui elles-mêmes suivent sans doute de près la mort du pontife (1445). On trouve des affinités entre ce groupe d'œuvres et celui du « maître des vertus ». Ce fait porte à croire qu'il existait à Rome, vers le milieu du XVe siècle, une école de sculpture nettement caractérisée.

M. G. Sangiorgi décrit quelques tissus de soie qu'il a pu acquérir. Ils proviennent en partie des tombes d'Akmim (*Cimelii dell' industria tessile orientale*, pp. 193-198 et 6 fig.) et formaient en majeure partie les ornements d'une tunique. L'auteur les considère comme des produits de l'industrie syrienne ou alexandrine à l'époque de Justinien.

M. G. Vitzthum attribue à Spinello Aretino les fresques qui ornaient l'église de S. Maria del Carmine à Florence (*Un cielo di affreschi di Spinello Aretino, perduto*, pp. 199-202). Il n'en existe plus que quelques fragments, aujourd'hui dispersés, et un dessin du XVIIIe siècle.

M. F. Hermanim fait connaître deux dessins du Bernin entrés récemment au *Gabinetto nazionale delle stampe* à Rome (pp. 203-205 et 2 fig.) et M. L. Ozzola publie trois courtes lettres qui se rapportent à cet artiste et à ses œuvres (p. 205).

L'origine des fresques qui décorent les murs du cloître de Saint-Séverin à Naples est restée un problème. Elles représentent des épisodes de la vie de saint Benoît, d'après le récit de Grégoire le Grand. M. L. Serra les fait remonter à la fin du XVe et au premier quart du XVIe siècle. Il propose de les attribuer, en partie à un peintre vénitien, sans doute Antonio Solaro, dit le Zingaro, en partie au palermitain Quartararo, en partie à d'autres peintres encore. (*Nota sugli affreschi dell' ex-convento dei SS. Severino e Sossio a Napoli*, pp. 206 212 et 5 fig.)

M. A. Muñoz cite quelques nouveaux exemples de deux représentations allégoriques de la *Vie* dans l'art byzantin : le jeune homme ailé, debout sur une roue et portant la balance, et la scène dérivée d'une parabole curieuse de la légende de Barlaam et Josaphat (pp. 212-216 et 5 fig.)

M. A. Venturi reproduit une riche étoffe « de couleur jaune, avec griffons et autres animaux et oiseaux d'or », signalée par un inventaire de 1341 de la basilique d'Assise. Il reproduit aussi du trésor de la même basilique, une vierge en ivoire du XIVe siècle, d'origine française, et un antependium richement tissé et brodé. Sur celui-ci se trouve représenté le pape Sixte IV (1471-1484). L'auteur en attribue le dessin à Antonio Pollajolo (pp. 216 222 et 5 fig.).

M. G. Frizzoni publie quelques notes critiques (pp. 241-254, 1 pl. et fig.) à propos de la quatrième partie de l'ouvrage de M. Sidney Colvin : *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church, Oxford.* Il examine l'attribution de quelques dessins à des peintres italiens de la grande époque : Vinci, Raphaël, Sodoma, le Corrège.

Sous le titre de *Memorie sulla Chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla Badia di S. Salvatore a Settimo* (pp. 255-262), M.C. de Fabriczy publie des extraits de mémoires, écrits vers 1650 par un moine de l'abbaye de Settimo, et relatifs à l'histoire artistique des couvents de Ste-Marie-Madeleine à Florence et de S. Sauveur à Settimo. Les extraits se rapportent aux années 1480 à 1628 et rappellent des travaux d'architecture et des œuvres diverses, parfois d'artistes florentins de premier ordre.

M. Arduino Colasanti étudie la peinture ancienne des Marches, très peu connue jusqu'à présent et, plus particulièrement, celle de Fabriano, antérieure au XVe siècle (*Note sull' antica pittura fabrianese. Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi*, pp. 263-277 et fig.). A son avis il faut rejeter l'opinion de Suida d'après laquelle il aurait existé deux Allegretto Nuzi. Ce peintre, aux ressources variées, dépend à la fois de l'école florentine du Giotto et de l'école de Sienne, mais il garde en même temps des caractères originaux. Ghissi partage entre autres avec lui l'usage de riches vêtements, mais il est moins puissant et plus attaché aux formules anciennes.

M. O. H. Giglioli décrit *Il pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze* (pp. 278-291 et fig.). C'est un ambon qui date sans doute de la première moitié du XIIIe siècle. Il appartenait autrefois à l'église de San

Pier Scheraggio qui était située au centre de la ville de Florence. L'ambon a beaucoup souffert dans le cours des âges. Il était isolé autrefois de quatre côtés et, sur chaque côté, sa cuve en marbre était ornée de deux scènes sculptées. Deux de celles-ci ont disparu. M. Giglioli attribue les six qui restent à quatre mains différentes. La descente de la croix est remarquable pour son époque par une certaine aisance des mouvements. La sculpture est relevée par l'emploi d'un mastic noir et une décoration en *opus sectile*.

La croix de procession de la cathédrale de Bassano, sortie de l'atelier en l'année 1449, est l'œuvre qui fait le mieux connaître le talent d'orfèvre du maître florentin Antonio Averlino dit le Filarete, architecte, sculpteur et fondeur en bronze. M. G Gerola en publie de bonnes reproductions (pp. 292-296 et 3 fig.).

M. E. Brunelli fait connaître une Madone à la grappe de raisin peinte par un maître flamand *italianisant* du commencement du XVIe siècle. Il y voit l'œuvre d'un disciple de Mabuse et la compare à une Vierge de ce maître conservée à Berlin (pp. 296-298 et 1 fig.).

Le tableau de Titien connu sous la dénomination d'Amour sacré et Amour profane représenterait, d'après M. L. Ozzola, Vénus persuadant Hélène de suivre Pâris (pp. 298-302 et 1 fig.).

R. M.

NUOVO BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA, 1906. N°s 1-2.

M. H. Marucchi rend compte des fouilles pratiquées dans le cimetière de Priscille durant la campagne de 1906. (*Relazione degli scavi eseguiti nel cimitero di Priscilla dal gennaio al giugno 1906;* pp. 5-65 et pl. I-II.) C'est à ce cimetière, qui possède un noyau remontant aux temps apostoliques, que M. Marucchi veut rattacher, non sans fondement, un souvenir de saint Pierre que la tradition a conservé. Les fouilles ont porté surtout sur les parties avoisinantes du baptistère souterrain. On a pu constater qu'un grand escalier qui y conduit bouleverse des galeries du IVe siècle. D'autres galeries circulent autour du bassin principal, quoique, fait extraordinaire, le terrain y soit limoneux et riche en eaux. Tout s'explique si l'on suppose que l'ancien baptistère était l'objet d'une vénération spéciale. Il le pouvait être par suite du souvenir de saint Pierre qui y serait resté attaché.

La question ne sera résolue d'une façon définitive que par la découverte d'une inscription, qui déterminera par exemple si le cimetière de Priscille est bien le *cœmeterium ad nymphas* dans lequel le prince des Apôtres aurait administré le baptême.

Les fouilles ont permis de déterminer exactement le lieu de sépulture du martyr Crescention.

M. C. Stornajolo a pu identifier un compagnon de Pomponius Letus dans les visites que fit cet humaniste aux catacombes romaines. Il s'agit de Giovanni Batista Pantagato de Capranica, qui devint évêque de Fermo en 1479. (*Il Giovanno Battista ed il Pantagato, compagno di Pomponio Leto nella visita delle catacombe romane*, pp. 67-77.)

On sait que des fouilles pratiquées à la catacombe de Sainte-Agnès en 1901-1902 ont amené la découverte de l'urne d'argent dans laquelle le pape Paul V fit enfermer le corps de la sainte et celui de sainte Émérentienne. M. A. Bacci, en se basant sur les résultats acquis alors, prouve que dans la basilique actuelle de Ste-Agnès, il n'existe rien de la construction élevée par Constantin et restaurée par Zosime. Celle-ci, croit-il, était plus petite que la basilique actuelle et complètement souterraine. (*Ulteriori osservazioni sulla basilica nomentana di S. Agnese*, pp. 77-88 et pl.)

M. G. Angelini insiste sur l'importance historique que présenterait la reconnaissance des reliques contenues dans l'urne retrouvée (pp. 88-92).

M. L. Huidobro publie une description et une reproduction, celle-ci malheureusement trop réduite, d'un sarcophage chrétien du musée de Burgos, qui semble appartenir au Ve siècle (pp. 93-95.)

D'après une note du R. P. Celi (*Di un errore intorno ai Santuari delle Acque Salvie. S. Niccolò de Aqua Salvia*, pp. 97-105), l'église de S. Nicolas de Aqua Salvia était située au pied de l'Aventin près du Viale di Porta San Paolo.

M. A. Muñoz peut compter jusqu'à présent vingt-quatre sarcophages ou fragments de sarcophages connus, du type de l'Asie Mineure (voir plus haut, p. 278). Il publie plusieurs sculptures chrétiennes du Musée impérial ottoman à Constantinople. (*Sculture byzantine*, pp. 107-121, 4 fig. et 1 pl.)

Nous n'avons pas à revenir sur la plupart des questions traitées à la Société romaine des Conférences d'archéologie chrétienne (*Resoconto*, par H. Marucchi, pp. 123-144), durant les séances de décembre 1905 à juin 1906. Il faut signaler cependant une intéressante discussion sur l'origine du nimbe carré. Mgr Wilpert a voulu l'expliquer par ce fait que dans la peinture des portraits on aurait eu l'habitude de peindre sur une toile carrée la tête des personnages vivants. La toile était appliquée ensuite sur la paroi, sur laquelle le

corps était peint à la fresque. M. de Grüneisen a fait ressortir l'inexactitude de cette thèse. Il a observé qu'à Santa Maria Antiqua plusieurs têtes de personnages ornées du nimbe carré sont, non peintes sur toile, mais exécutées sur des têtes plus anciennes qu'elles recouvrent. Si cette observation ne fait guère avancer la question de l'origine du nimbe carré, elle est par contre très importante pour la chronologie des peintures de Santa Maria Antiqua.

Au-dessus de la catacombe de Callixte (*Notizie Roma e dintorni*, pp. 145-162), on a fait quelques fouilles qui ont amené la découverte d'un grand cimetière *sub dio*. Ces fouilles pourraient donner quelque lumière au sujet de l'emplacement du tombeau de S. Damase.

M. G. Schneider ajoute quelques notes (pp. 150 160) à l'étude faite autrefois par M. Marucchi sur la catacombe d'Albano.

M. P. Orsi a fouillé la crypte de Saint-Martien, située près de la catacombe Saint-Jean à Syracuse (pp. 162-175). Une tradition place à l'endroit où on la trouve la sépulture du premier évêque de la ville. M. Orsi y a trouvé des galeries catacombales du IVe et du Ve siècle qui pourraient se rattacher à un cimetière souterrain inconnu jusqu'à présent.

M. Orsi a aussi exploré un cimetière chrétien du IVe siècle situé à fleur de terre à Michelica près de Modica (Sicile).

R. M.

AMERICAN JOURNAL OF ARCHEOLOGY, n° 3, 1906.

M. Will. Warner Bishop a étudié les mosaïques dans les églises romaines des neuf premiers siècles, eu égard spécialement à leur position dans les églises.

Kraus, dans sa *Geschichte der christlichen Kunst*, montre que les décorations mosaïques dans les premières églises chrétiennes sont exécutées, sinon d'après un schema bien arrêté, au moins d'après une tradition constante quant aux sujets traités, et quant à leur place dans l'église. M. W. W. Bishop essaie d'apporter un peu de lumière sur l'ordonnance traditionnelle ou conventionnelle des mosaïques. Il s'est limité à l'examen des mosaïques antérieures au IXe siècle, encore existantes à Rome et dans ses environs.

Les mosaïques se rencontrent dans les églises du type basilical aussi bien que dans les édifices à plan rayonnant. L'auteur les classe au point de vue de la place qu'elles occupent; la plus grande partie est placée aux endroits où elles doivent frapper les regards des fidèles, c'est-à-dire l'arc triomphal, les arcades des tribunes et l'abside.

Ici l'auteur fait la description des différents sujets traités dans les mosaïques et s'aide de nombreuses illustrations. Les principales figures et symboles représentés peuvent se classer comme suit :

Christ : en buste, en pied, assis sur trône, sur le globe, agneau sur le trône. *La Vierge Marie — S. Pierre et Paul — Le Saint patron de l'église — Symboles apocalyptiques* et *quelques autres symboles*, tels la croix (toujours la croix latine), la *main* tendant la *couronne* à un martyr; les *sept candélabres ;* le *navire* représentant l'Église ; les *deux cités ;* la *palme* de la Victoire; les *quatre fleuves du paradis ;* le *Jourdain*.

Des papes sont représentés dans les absides de certaines églises : ceux en vie lors de la confection des mosaïques se distinguent de ceux décédés par le nimbe carré.

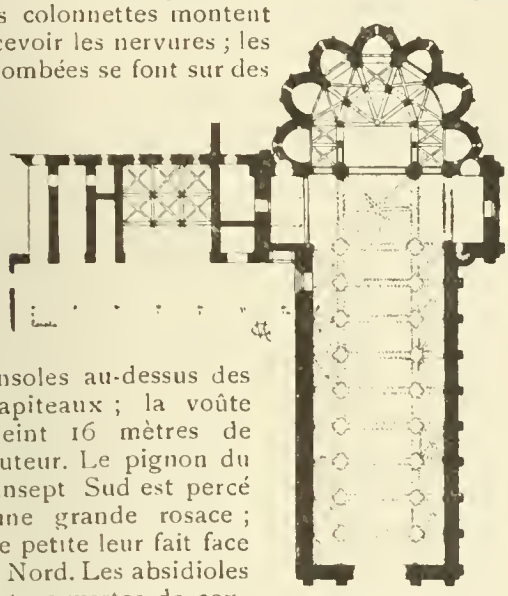
BOLETINO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONS.

Cet attachant périodique se distingue par de remarquables illustrations et des articles bien étudiés; signalons dans les numéros de mai et juillet 1906, des notes sur l'Alhambra de Grenade par M. A. Garcia Alix, une étude sur la miniature espagnole par P. M. D. Ch. Bontelon y Soldevilla, une revue des portes ornées des monuments espagnols par M. E. Serrano Fatigati et des recherches sur les premiers monastères cisterciens en Espagne par M. Gomez Moreno. Dans une récente livraison (n° 159) de cet intéressant bulletin, celui-ci nous donne une courte monographie du monastère cistercien et de la belle abbatiale de Moreruela.

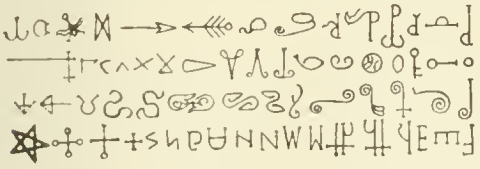
Ce monastère, fondé à la fin du IXe siècle, par San Froila, fut relevé en 1131 par des moines envoyés de Clairvaux par saint Bernard à la demande d'Alphonse VII. L'église date de 1168; elle est bâtie avec l'austérité et la pureté de lignes qui caractérisent les constructions cisterciennes; comme elle date des premières années de la réforme, son plan reproduit encore le dispositif clunisien, ainsi qu'à Poblet et à Veruela. L'église offre trois longues nefs, de neuf travées, des collatéraux très étroits; un large transept, un déambulatoire avec sept absidioles contiguës, plus deux petites absidioles dans les croisillons. Chose très remarquable et qu'on n'a signalée qu'à Sant-Angelo in formis près de Capoue, les absidioles sont tracées en plan en arcs brisés; une fenêtre est percée au fond : disposition assez rationnelle,

pour diminuer la poussée de la voûte au droit du percement de la baie.

Le chœur a belle ampleur, porté par huit fortes colonnes posées sur un bahut de 0m72 de hauteur, et éclairé de superbes fenêtres entre lesquelles des colonnettes montent recevoir les nervures ; les retombées se font sur des consoles au-dessus des chapiteaux ; la voûte atteint 16 mètres de hauteur. Le pignon du transept Sud est percé d'une grande rosace ; une petite leur fait face au Nord. Les absidioles sont couvertes de conques prolongées en berceaux, la grande abside est construite par assises horizontales avec nervures radiales comme dans certaines absides provençales; la grande nef, le chœur et les croisillons du transept sont voûtés en berceaux avec doubleau plein-cintre à clef brisée ; les bas-côtés sont voûtés d'arêtes, à nervures robustes, plein-cintre, sans formerets; le déambulatoire est voûté sur trapèzes à nervures droites avec clefs excentriques; la voûte de la croisée est du type angevin aux nervures élégantes, elle semble être le prototype des croisées de Castaneda, de Valedios, de Sanval, de Toro, de Ciudad Rodrigo, etc.



Plan de l'abbatiale de Moreruela.



Marques de tâcherons.

On trouve trois types de corniches : celui de Paris, comme à Avila ; celui de Bourgogne, comme à la cathédrale de Zamora et celui, plus rude, de Saint-Denis et de Langres.

La maçonnerie est toute couverte de signes de tâcherons.

L. C.

ROMISCHE QUARTALSCHRIFT FUR CHRISTLICHE ALTERTUMSKUNDE UND FUR KIRCHENGESCHICHTE.

Livraisons 1-2. — Le Dr E. Herzig remet à l'étude les fragments de sculpture longobarde, existant à l'abbaye de Saint-Pierre à Ferentillo, et dont notre regretté collaborateur de Linas traita jadis dans nos colonnes (1).

Feu de Linas n'avait à sa disposition qu'un cliché d'après un calque pris sur une plaque de marbre, et d'après de Rossi, il avait admis que cette plaque était un débris d'autel. M. E. Herzig, mieux documenté, examine à nouveau la question et, en rapprochant la pierre d'autres fragments qu'il a découverts dans l'abbaye, il reconnaît que ces sculptures ont pu appartenir à une clôture de chœur de la chapelle construite par Faroald II vers 721. Il en reproduit une restitution très intéressante.

Dans un article des *Mélanges* de notre présente livraison, il est question des belles découvertes faites par M. l'abbé Kaufmann, dans le désert libien où l'on a mis au jour une bonne partie de la ville détruite de St-Menas. Dans le *Bulletin de l'Institut Égyptien*, 1905, M. Arvanitakis-Kairo avait avancé que les ampoules de S. Thomas portaient au revers la représentation de la naissance du Christ. Mgr Wilpert, à la demande de M. Kaufmann, examine une des fioles et établit péremptoirement que le sujet représenté sur les fameuses fioles de St-Menas, n'est autre chose que le martyre de Ste Técla, jetée en proie aux fauves.

Livraison 3. — Le Dr Baumstark publie une étude étendue sur les pavements et revêtements mosaïques dans les monuments chrétiens de la Palestine.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1883, p. 494.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Brehier (L.). — Les Basiliques chrétiennes. Les églises byzantines. — Paris, 1905.

Carton et Leynaur. — Les catacombes d'Hadrumète. Première campagne de fouilles. — Lousse, 1905.

* de la Croix (R. P. C.). — Étude sur l'ancienne église de Saint-Philibert de Grandlieu. — In-8°, 200 pp., Album in-fol. de 22 pl. Poitiers, Blais et Roy, 1906.

Durand (Georges). — Ville d'Amiens-Inventaire. Sommaire des *Archives communales antérieures à 1790.* — 648 pp. à 2 col. Amiens, Piteux, frères.

Edmont. — Église de Saint-Pol. — Arras, 1905.

Le même. — Cloches données a l'église de Thérouanne. — Arras, 1905.

Le même. — Cloche de l'église de Fontaine-lez-Hermans. — Arras, 1905.

Le même. — Sépulture de Ramelin, sire de Créquy. — Arras, 1905.

Glermont-Ganneau. — Recueil d'archéologie. — Paris, 1905.

Guéraud (J.). — Questions d'histoire et d'archéologie chrétienne. — Lecoffre, rue Bonaparte, Paris.

Gusman (P.). — Pompeï, la ville, les mœurs, les arts. — In-4°, 458 pp., 600 fig. Paris, Gaillard. Prix : 20 fr.

* Hallays (A.). — Les villes d'art célèbres. — Nancy, un vol. 144 p. Paris, Laurens.

Hervé (N.). — Les Noëls français. — In-18°, 145 pp. Clouzot, Niort, 1905.

Le Chatelier (G.). — Louis-Pierre Deseine, statuaire (1749 1822), sa vie et ses œuvres. — Gr. in 8°, avec fig. fac-similé et portrait dans le texte. Paris, Librairies réunies.

* Lefèvre (L.-E.). — Le portail royal d'Étampes (portail méridional de l'église Notre-Dame). — In-8°, 60 pp. avec fig. Étampes. imp. Lecesnes-Allien.

Leuridan. — Histoire de Seclin. — In-8°, 253 pp. Riboux, Roubaix, 1905.

Magne (L.). — L'art dans l'antiquité (Leçons sur l'histoire de l'Art). — In-8°, 252 pp., 175 grav., Paris, Lévy, 15 fr.

Le même. — Leçons sur l'histoire de l'art. L'art dans l'antiquité. — In-8°, 247 pp., 175 fig. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts.

Marcel (H.). — La Peinture française au XIXe siècle. — In-8°, 358 pp., 25 gravures. Paris, Picard. Prix : 3 fr. 50.

Milet (A.). — Ivoire et ivoiriers de Dieppe. — Paris, Librairie de l'Art.

Moris (H.). — L'abbaye de Lerins. — In-8°. 1 carte, gravures en phototypie, chez l'auteur, archiviste des Alpes Maritimes. Prix : 8 francs.

Négrier (L.). — Notes sur l'église de Limay et le tombeau de Jean Chenu. — In-8°, 8 pp. Évreux, imp. Adieuvre.

* Perdrizet (P.). — La peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle. Leçons professées à l'Université de Nancy. — In-8° de 52 pp., 2 pl. Nancy, Imprimerie de l'Est, 1905.

Quarré-Reybourbon (L.). — Émile Salomé, peintre, Louis Salomé, graveur. Ad. Vanderwinck, décorateur. — In-8°, 26 pp., 5 photyp. Paris, Plon, 1905.

Reinach (S.). — Apollo. — Histoire générale des arts plastiques, 3e édition, in-16, XI-336 pp. avec grav. Paris, Hachette, 7 fr. 50.

* Regnier (L.). — Devis de la construction d'une maison forte a Elbeuf-sur Seine. — Brochure. Rouen, Gagniard, 1906.

* Le même. — Liste des objets d'art conservés dans les églises paroissiales du département de l'Eure. — Broch., 71 pp. Evreux, Herissey, 1906.

Remail (S.). — Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance. — In-8°, 710 pp., 1046 grav. Paris, Leroux, 1905.

Robin et Coeytaux. — Procès d'une double mission archéologique aux ruines de la basilique d'« Upenna » près d'Enfidaville (Tunisie), 1905. — Tunis, Imprimerie française, 1906.

Singer (H.-W.). — Les eaux fortes de Rembrandt, 402 reproductions. — In-8°, Paris, Librairie des Arts et Sciences, cart. toile, 10 fr. 75.

* Société nationale des antiquaires de France.

Allemagne.

Arens (F.). — Die Essener Munsterkirche und ihre Schatzkammer. — La cathédrale d'Essen et son trésor. — Essen, Fredebeul et Koenen. Prix : 0 M. 75.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Bèla Rey de Filis. — Le Palais du Parlement hongrois. — 79 gravures, 62 planches : Prix 160 fr. Hiersemann, Königsstrasse, 3, Leipzig.

Bergner (H.). — Handbuch der burgerlichen Kunstaltertumer in Deutschland. — Manuel des œuvres d'art civiles en Allemagne. — 2 vol. 790 fig. Leipzig, A. Seemann, 1906, Prix : 18 M.

Clemen (P.). Die Kunstdenkmaler der Rheinprovinz. Koln. — Monuments de la Province du Rhin-Cologne. — En collaboration avec J. Krudewig et J. Klinkenberg. 14 planches et 182 vignettes. Düsseldorf, L. Schwann, 1906. — Prix broché, 5 M. relié, 6 M. 50.

Gsell-Fels (Dr Th.). — Rom und die Campagna. — Leipzig, Meier, 1906.

Hoferdt (Emma). — Ursprung und Entwicklung der Chorkrypta. — Breslau, 1905.

Krücke (A.). — Der Nimbus und verwandte Attribute in der fruhchristlichen Kunst. — Strassburg, 1905

Lutz (J.). — Les verrières de l'ancienne église Saint-Étienne a Mulhouse. — 6 Pl. Leipzig. Care, Beck. Prix : 3 M.

Mohrmann et Eichwede (I.). — Germanische Fruhkunst. Art primitif germanique. — Leipzig, Herm. Tauchwitz. Livr. VII à IX. Prix : 6 M.

Rothes (Ph.). — Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst. — Köln, 1905.

Wieland (Dr Franz.). — Mensa und Confessio. Studien über den altar der altchristlichen Liturgie. Études sur l'autel de la liturgie chrétienne primitive. — Munich, J. J. Lentner'schen Buchhandlung, 1906.

Angleterre.

Jenner (H.). — Christ in art. — London, 1906.

Espagne.

* Fierens-Gevaert (H.). — Nouveaux essais sur l'art contemporain. Traduction espagnole par Luis Mª Cabello y Lapiedra. — In 12 de 231 pp. Madrid, F. Fé, 1904.

Laval (F.). — Elementos de arquelogia y bellas artes para uso de universidades y seminarios. — S. Domingo de la Calzoda, 1904.

Russie.

Kondakow (N.). — Ikonographie Christi. — St-Petersburg, 1905.

Belgique.

* Callewaert (C.). — L'église Notre-Dame et la chapelle castrale des chapelains au Bourg de Bruges. — Broch. des *Annal. de l'Émulation*, Bruges, 1906.

Inventaire des objets d'art, conservés dans les établissements publics, publiés par les soins de la Commission royale des monuments de Belgique. — *Province d'Anvers.* — In-8° de 200 pp., illustré. Anvers, Kennes, 1906.

* Lemaire (Raym.). — Les origines du style gothique en Brabant. Première partie : *L'architecture romane.* — In-8°, de 300 pp., 200 grav. et photographies. Vromant et Cie, Bruxelles, 1906. Prix: 10 fr.

* Lohest (F.). — Franchimont. — Broch. in-12 de 30 pp. Liége, Poncelet, 1906.

* Soil (E.). — L'art du bronze et du cuivre a Tournay. — Broch. illustrée. Namur, Wesmael, 1904.

Sosson (G.) et Nickees (J.). — Le trésor de l'église de Saint-Aubin a Namur. — In-8°, 120 pp. Namur, Delvaux.

Van den Gheyn S.J.(J.). — Catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique. In-8°, 701 pp. Bruxelles, Lamertin.

Chronique. SOMMAIRE : RESTAURATIONS MONUMENTALES : Triel, Reims, Saint-Benoit-sur-Loire, Orléans, Avignon. — MONUMENTS ANCIENS : Cologne, Bruxelles, Louvain, Westcapelle, Dixmude, Huy. — ŒUVRES NOUVELLES : Restitution des églises de Villers, d'Aulne et des Dominicains de Gand, Verrières à Malines. — CONGRÈS DE MUSIQUE SACRÉE. — VARIA. — NÉCROLOGIE.

Restaurations monumentales.

Il y a des archéologues qui ont horreur des restaurations faites à nos anciens monuments, et qui réclament l'abandon de ceux-ci à une lente et sûre destruction. Nous considérons ces amants du pittoresque comme pouvant devenir malfaisants. On compte dans leurs rangs un érudit, un esthète, qui a rendu de grands services à l'art architectural français, ne fût-ce que par ses spirituels feuilletons du *Journal des Débats* où il bataille vigoureusement contre les vrais Vandales, et parfois contre les autres. Dans ses abondantes et savoureuses correspondances, il n'est pas toujours bien documenté, et il lui arrive de bousculer des gens qu'il devrait laisser en paix. Nous l'avons déjà signalé dans ses attrappades, et relevé ses inexactitudes. Malgré la haute estime qu'il nous inspire, nous continuerons à dénoncer ses excès. A l'exemple d'un de ses émules de Belgique, il lui arrive d'incriminer des intentions droites et à porter des accusations risquées. Tout récemment M. P. Planat le surprenait, et non pour la première fois, en flagrant délit (1). C'était à propos de la réfection de la superstructure de l'église de Saint-Julien de Brioude. On méditait, selon M. H., de défigurer cette église romane, « en remplaçant par des ardoises les vieilles tuiles qui couvrent et *ont toujours couvert* son admirable abside » ; et là comme ailleurs, le seul motif de la restauration, ce serait, à l'en croire, *le bénéfice qu'en doivent tirer les constructeurs.*

Or, veut-on savoir ce que vaut cette accusation outrageante pour quelque honorable praticien ? Le fait est que la couverture en tuiles remonte à l'an de grâce 1865 ; la couverture originale était en dalles de pierre, et il n'a jamais été question de la remplacer par de l'ardoise, mais de la refaire en dalles de *lauze*, de 2 à 3 centimètres d'épaisseur, ce qui paraît aux spécialistes compétents la solution la plus correcte. On peut la discuter, mais, laissons donc là les méchancetés !

* * *

1. Voir *Construction Moderne* du 2 juin 1906. — Le même publiciste s'attirait ces derniers jours un démenti semblable de la part de la veuve de l'éminent architecte B. Corroyer. (V. *L'architecture*, 22 déc. 1906.)

Triel. — Les questions à résoudre en matière de restauration ne sont pas toujours si aisées que le pensent les feuilletonnistes, architectes en chambre ! Il en est qui donnent rude tablature aux architectes professionnels. Tel est le cas pour la petite église de Triel, un des anciens édifices les plus intéressants de la vallée de la Seine, entre Nantes et Poissy ; elle remonte à la belle époque du XIIIe siècle, et en constitue un vestige précieux, qu'il faut conserver à tout prix, bien qu'elle ait été mal établie dès le début, et remaniée depuis. Les arcs-boutants se sont déformés et ont déversé leurs culées ; les voûtes des nefs, mal soutenues, se sont affaissées ; les colonnes ont perdu leur aplomb ; on a dû tout étayer à l'aide de charpentes provisoires placées il y a des siècles. Le graphique de stabilité (nous parlons pour les architectes-ingénieurs) montre que la ligne des poussées passe en dehors du tiers central de la base d'appui des colonnes.

La restauration de cet édifice a toujours paru relativement impossible, à cause du prix élevé auquel elle reviendrait par les méthodes ordinaires. M. l'architecte Vente propose de la réaliser pour une somme admissible, à l'aide des nouveaux moyens que fournit la construction en béton armé. Son projet, que nous n'avons pas la prétention de juger à fond, est très ingénieux et très respectueux de l'édifice. On en trouve la description technique dans la *Construction moderne* d'avril dernier n° 29. Nous le signalons aux architectes, en rappelant que le béton armé a été de même un moyen sauveur, mis en œuvre par M. A. Verhaegen pour la restauration de la basilique de Saint-Vincent de Soignies ; on lira ci-après qu'il a également permis à M. Gout de sauver la précieuse rose de la façade de la cathédrale de Reims.

* * *

Reims. — On achève à la cathédrale de Reims un travail des plus intéressants.

Par suite d'un affaissement qui date d'une vingtaine d'années, la façade principale était fendue dans toute sa hauteur par une large lézarde. L'énorme poids du pignon n'étant plus soutenu par le grand arc de décharge de la rose, avait écrasé celle-ci, disloqué et déformé sa résille. Elle était devenue ovale et sa surface était bombée comme un verre de montre.

Pour conjurer la ruine de cette admirable rosace, M. l'architecte Gout a entrepris de reporter sur les deux tours, préalablement consolidées, le poids du pignon. A cet effet, il a jeté entre les deux tours, à une hauteur de 50 m., une arche en béton armé, noyée dans l'épaisseur du mur.

C'est sans doute la plus intéressante des applications du béton armé qui ait été faite jusqu'ici à la restauration des édifices.

***

Saint-Benoît-sur-Loire. — Le transept Sud de la basilique, avec les chapelles de Saint-Benoît et de Saint-Sébastien, a été restauré en 1864 ; le transept Nord, à son tour, a été l'objet, en 1906, de travaux importants. Après le débadigeonnage et le rejointoiement des parements inférieurs, après la réfection partielle des parements en pierre de Bulcy, les deux baies aveugles du côté Ouest ont été débouchées, réparées.

Les deux chapelles de la Vierge et de sainte Scholastique, formant absides, restaurées, ont été pourvues de deux autels romans. Leurs baies ont été décorées de deux vitraux grisailles, style du XIe siècle. Puis on a dallé en pierre de Chassignelles le sol de tout le transept et des deux chapelles. En face de ces dernières, on a placé, adossée au mur Ouest, toute une rangée de stalles, faites en 1413 par trois habiles menuisiers d'Orléans : Droin et les deux frères Chapelle; ces magnifiques stalles sont regrettablement dépourvues de leur dais sculpté.

Déjà une nouvelle série de travaux est commencée ; elle comprendra la réparation des voûtes du déambulatoire et des chapelles absidiales. Dans la première chapelle Nord de l'abside, une ancienne baie romane sera débouchée et restaurée; et, dans le transept Sud, la voûte sera débadigeonnée, déjointoyée et reprise (1)

***

Orléans. — Le *velum*, qui, depuis deux ans, dérobait le rond-point et la voûte béante du sanctuaire, a été enlevé le 28 septembre 1906. C'est avec une réelle satisfaction que les fidèles ont pu contempler la nouvelle voûte, constellée, pour ainsi dire, d'une fraîche et brillante clef de voûte.

Ici, encore, la tradition a triomphé.

En effet, de temps immémorial, les basiliques successives de Sainte-Croix ont été ornées de la « main bénissante », qui, au IVe siècle, a consacré la cathédrale : *Manu Dei consecratum.*

Dans la basilique romane d'Arnoul (989), la « main bénissante » se voyait au centre de la voussure de la porte d'entrée : elle était sculptée, se détachant sur un nimbe crucifère, entouré d'une nuée.

Dans la basilique ogivale de Gilles Pasté, la « main bénissante » n'était plus à la porte, mais dans le sanctuaire même. « De la voûte, lisons-nous dans le vieil historien, Le Maire, pendait sur le maître-autel, l'effigie d'une main exprimée de ses vives couleurs dans une nue, estendant ses doigts, qui bénissoient ce temple. »

Dans la basilique pénitentielle d'Henri IV, commencée en 1600, ce fut encore dans la clef de voûte du sanctuaire que fut sculptée la « main bénissante ». Polluche et Beauvais de Préaux, historiens du XVIIIe siècle, ne l'ont pas signalé. Mais, les professionnels, qui ont examiné à terre ladite clef de voûte, lors de sa chute, ont constaté qu'elle avait été mutilée au marteau. D'où nous avons pu conclure qu'avant les iconoclastes de 93 elle offrait aussi aux regards la « main bénissante » que saint Euverte avait aperçue *super oblata.*

Pour réparer cet acte de vandalisme, Mgr Dupanloup profita de la pose des verrières coloriées du rond-point pour faire peindre « la main bénissante » — que les Orléanais et les touristes ont été à même de voir jusqu'au 8 septembre 1904 — jour où elle partagea le sort de la clef chue et brisée. *(L'Art sacré.)*

***

Avignon. — Le célèbre Palais des Papes va être restauré. Nous lisons à son sujet dans l'*Art Sacré.*

Commencé en 1334 sous le pontificat de Benoît XII, il reçut des agrandissements successifs qui se terminèrent en 1513. C'est alors que le cardinal de Clermont bâtit un corps de logis au Sud-Est, dit la Mirande, celui où était installé le quartier d'infanterie.

Au début, il comprenait, outre les appartements du pape, une chapelle dont la voûte a une hauteur de vingt mètres, un cloître intérieur formé d'immenses arceaux ; quatre tours portant les noms de la Campagne, de Troillas, de Saint-Jean et de la Cloche-d'Argent. Dans la tour Saint-Jean existent encore deux oratoires couverts de peintures à fresque, dont quelques-unes, très remarquables, sont attribuées à Mathieu de Viterbe.

La partie construite un peu plus tard, de 1342 à 1360, est due aux papes Clément VI, Innocent VI et Urbain V. Elle comprend une vaste cour intérieure, entourée de bâtiments gigantesques. Dans cette partie du Palais se trouvent les trois tours des Anges, de Saint-Laurent et de la Mirande, la salle contenant les peintures des Prophètes, l'ancienne salle du Jeu-de-Paume, la salle des Gardes.

Malgré le départ des papes d'Avignon, le château continua à être agrandi et embelli. Cependant, il eut à souffrir pendant les sièges qu'y soutinrent Benoît XIII et Rodrigue de Luna, avec leurs garnisons catalanes, au XVe siècle. Il survécut cependant à ces attaques et n'eut plus à subir que celles du temps. Elles ne furent pas sans cruauté pour lui. Des peintures admirables qui décoraient

1. D'après les *Annales religieuses d'Orléans.*

les chapelles, il ne reste plus que deux voussures de l'abside, représentant les *Prophètes* et la *Sibylle*. Dans la chapelle supérieure, se trouvaient autrefois des fresques d'une grande beauté. Elles ont disparu sous une couche de badigeon.

L'œuvre de dévastation a été complétée par la division en plusieurs étages des nefs principales de ces chapelles. La partie Est de l'édifice a perdu son couronnement ainsi que le balcon qui l'ornait au tiers de sa hauteur. Toutes les tours ont été découronnées ; les fenêtres, qui de tous les côtés étaient étroites et en petit nombre, ont fait place à des ouvertures carrées, larges et multipliées. Des deux tourelles gothiques qui flanquaient la façade principale, il ne reste que les encorbellements en nid d'aronde.

Monuments anciens.

Cologne. — A la suite de plusieurs symptômes menaçants constatés au portail du Sud de la cathédrale de Cologne, l'autorité a prescrit un examen attentif de la construction. Les experts ont constaté que de nombreuses sculptures étaient complètement désagrégées par les pluies et que la prochaine gelée devait fatalement provoquer les plus graves accidents. On a aussi trouvé que des blocs de pierre pesant jusqu'à cinq cents kilos ne tenaient plus que par un miracle de statique. Une colonne haute de près de quatre mètres se trouvait en équilibre instable et un coup de vent pouvait la faire tomber juste devant le portail.

L'entrée du Sud a été immédiatement barrée et les travaux de restauration commenceront incessamment. Ils entraîneront une dépense de plus de cent mille francs.

***

Bruxelles. — L'administration communale de Bruxelles met en adjudication publique, les travaux de dégagement et de restauration du chevet de l'église collégiale des Saints-Michel et Gudule et la construction de dépendances nouvelles.

L'entreprise comportera : les travaux à exécuter à gauche (Sud) de la chapelle Maes ; la restauration de ladite chapelle et les travaux à exécuter à droite de la chapelle. Elle aura, en outre, pour objet la restauration de l'habitation du concierge, de l'ancienne sacristie, de la lanterne couronnant la toiture de la chapelle, de la façade de l'ancienne petite sacristie et de la tourelle de l'escalier.

Le placement des sculptures se fera d'après les indications du sculpteur désigné par la ville.

***

Louvain. — Des travaux de restauration et de consolidation doivent être prochainement entrepris à l'église Saint-Jacques, à Louvain.

Ce temple est un édifice des plus intéressants. Il a été bâti dans un marécage et il est à présumer que l'on n'a pas pris, lors de l'établissement des fondations, toutes les mesures de précaution que la situation commandait. De là, sans doute, les nombreux mouvements qu'il a subis dans le cours des siècles et qui ont amené certaines fissures, dont l'une, assez importante, dans le mur Ouest du transept Nord.

La Commission des monuments, appelée à se prononcer sur la nature des travaux à entreprendre, réclame le dérochement de ce mur, afin d'examiner l'état de la maçonnerie et de réparer les dégâts. Des travaux de restauration devront être exécutés d'urgence aux fenêtres et à leurs meneaux. Plusieurs baies ont perdu leurs réseaux et il y aura lieu de les rétablir dans leur état primitif.

***

Westcapelle. — On se mettra bientôt à l'œuvre pour la restauration et l'agrandissement de l'église de Westcapelle, d'après les plans de l'architecte Depauw, de Bruges.

La tour, qui appartient à l'église primitive, était surmontée d'une flèche en bois très élancée et qui fut détruite par un incendie en 1405, à l'époque de l'invasion anglo-saxonne.

Les États de Flandre réclamèrent l'intervention de toutes les villes et châtellenies, y compris Belle et Bergues-Saint-Winoc, dans les frais de reconstruction de la dite flèche, car la Flandre tout entière était intéressée à ce travail. Les marins qui recherchaient nos côtes considéraient, en effet, la tour de Westcapelle comme un des principaux phares du littoral.

Les marchands de la Hanse germanique avaient d'ailleurs insisté en termes assez vifs auprès de l'autorité compétente en faveur de la prompte restauration de la tour.

Les travaux, vivement menés à partir de 1405, furent terminés en 1412. Décrétés d'utilité publique, ils avaient été confiés au maître-maçon Andrien Bratin, de l'Écluse, qui n'avaient d'ailleurs autre chose à faire que réparer les arcades de trois croisées du clocher et à consolider l'armature murale sur tout le pourtour. La charpente de la flèche, qui comprenait six étages, était haute de 64 pieds et percée de quatre baies surmontées chacune d'un fanion doré qui faisait office de girouette.

La charpente avait été adjugée à Jean Cleyaerd, de Bruges. Le coût total de l'entreprise s'élevait à environ 2,500 livres parisis. Les devis-métré, détail estimatif et cahier des charges, n'étaient d'ailleurs pas l'œuvre du premier venu. Ils avaient été dressés et signés par un architecte fameux, Jean Van Oudenaerde, à qui Bruges doit

son beffroi et l'ancienne poudrière du « Lac d'Amour ».

Malheureusement, en 1664, la foudre tomba sur la nouvelle flèche, provoquant une conflagration, qui la réduisit en cendres.

Or, la Flandre, à cette époque, n'était pas beaucoup plus riche que l'église de Westcapelle. La Hanse Germanique avait été dissoute et les « finances des bonnes villes » étaient plongées dans le marasme.

Depuis, on n'eut plus guère l'idée de doter d'une flèche la tour lamentablement décapitée.

La tour de Westcapelle est demeurée, en dépit des siècles, telle qu'en 1405.

Heureusement, les plans et devis de Van Oudenaerde existent encore et ce superbe travail de charpente pourra être restitué tel qu'il était au quinzième siècle.

* * *

Dixmude. — Le dernier *Bull. de la Commission royale d'art et d'archéologie*, organe de la *Commission royale des monuments*, nous apprend qu'on a exécuté les travaux nécessaires à l'un des piliers du transept, pour parer au danger imminent qui menaçait cette pile d'effondrement, et le riche jubé bien connu, sinon le chœur de l'église lui-même, de destruction ainsi que nous l'avons fait connaître. L'orgue qui surmontait le jubé a été reporté à l'entrée. Mais ne va-t-on pas maintenant placer sur le jubé l'ancienne et très belle croix triomphale, que, dans une récente visite, nous avons trouvée remisée à l'entrée de l'église tout comme celle de la belle église de Furnes, récemment agrandie.

* * *

Huy. — Nous lisons dans le *Bulletin paroissial de la Collégiale de Huy :*

Nul parmi les érudits que possède la ville de Huy ne l'ignore: le monument qu'ils appellent avec une juste fierté leur « belle Collégiale », est le quatrième édifice sacré érigé sur le même emplacement, en l'honneur de la T. Ste Vierge Marie, par la piété des Hutois.

Mais nul ne s'attendait à ce que les travaux, nécessités par l'établissement d'une chaufferie, remissent au jour des vestiges considérables de l'ancienne collégiale romane due à la généreuse sollicitude de Théoduin de Bavière, 53me évêque de Liége, consacrée par lui le 24 juin 1066.

A la recherche d'un placement pour la cave à charbon, les ouvriers ont découvert dans le sol du transept actuel le rez-de-chaussée du narthex du monument de 1066. On y retrouve des murs décorés d'arcs en plein cintre et les colonnes et piliers avec chapiteaux de forme cubique. Seules, les voûtes ont disparu.

On constate que l'ancienne collégiale ne s'étendait pas plus loin vers l'ouest que le transept de l'église actuelle et se trouvait à un niveau inférieur d'au moins cinq mètres. Il est à désirer que ces vestiges précieux de l'ancienne collégiale de Théoduin soient entièrement dégagés.

Pour compléter cette information, le *Journal de Huy* publie les intéressants renseignements ci-après qui lui sont communiqués par M. Louis Schoenmakers, architecte :

Depuis la publication du *Bulletin Paroissial*, de nouvelles découvertes ont été faites, qui rendent plus puissant l'intérêt qui s'attache à cette résurrection inattendue d'une partie de la basilique de Théoduin.

En dégageant le narthex ou parvis des décombres dont il est rempli, on a mis au jour deux ouvertures donnant accès dans une crypte dont la voûte est parfaitement conservée. Des traces de décoration picturale se remarquent encore sur les murs et sur la voûte. Quelle était la destination de cette chapelle? Nous croyons qu'il s'agit ici d'un ossuaire du XIIe siècle, dont il est question dans une charte de l'an 1160 faisant partie d'un cartulaire conservé aux Archives de l'État, à Liége.

Le pavé du narthex, qui était de petits carreaux émaillés de différentes couleurs, a également été mis à découvert. Il se trouve à plus de deux mètres sous le niveau actuel de la rue de la Collégiale. Il témoigne de l'exhaussement considérable que la voirie a subi aux alentours de cet édifice.

Les découvertes que l'on vient de faire susciteront quelque émotion parmi les archéologues ; elles mettent à néant tout le système imaginé par M. le doyen Grandmaison, dans un notice historique sur la collégiale de Huy, pour expliquer l'origine de l'église actuelle.

Se basant sur la forme demi circulaire des arcades des chapelles latérales, il prétendait y voir les vestiges de l'église de Théoduin, comme il voyait dans les bases des colonnes actuelles, les bases romanes du XIe siècle. Ce système, qui ne tenait pas debout, est démenti aujourd'hui par les faits.

Œuvres nouvelles.

Nous lisons dans les *Journaux de la Belgique :*

DEUX monuments du plus pur gothique, l'église des Dominicains à Gand, démolie il y a 40 ans, et l'ancienne église de la célèbre abbaye d'Aulne, vont être réédifiées, la première pour la nouvelle paroisse de St-Henri (Woluwe-Saint-Lambert), la seconde pour une nouvelle paroisse à Boitsfort. On ne peut qu'applaudir, à tous les points de vue, à des projets aussi grandioses. *Vetera et Nova.*

Nous avons appris antérieurement que l'on voulait édifier aux environs de Liége un fac-simile de l'abbatiale de Villers.

Ainsi donc, ayant à faire trois églises paroissiales, on se propose de copier fidèlement une église conventuelle et deux abbatiales cisterciennes.

Qu'on adopte et imite tels dispositifs et telles formes heureuses rencontrés dans ces monuments anciens, pour autant que ces dispositifs et ces formes trouvent leur application légitime et rationnelle dans l'édifice nouveau, c'est ce que tout monde approuvera.

Mais comment peut-on se proposer de reproduire de toutes pièces, pour un usage déterminé, des monuments qui sont précisément remarquables par leur adaptation, spécialement carac-

térisée, à des destinations entièrement différentes, c'est ce que nous ne pouvons comprendre.

* * *

On dit beaucoup de bien du retable d'autel récemment placé à la chapelle du grand séminaire de Malines. Il a été peint, par M Rosiers, directeur de l'académie de cette ville.

Congrès de musique sacrée.

PARMI les congrès auxquels a donné lieu l'exposition de Milan, il convient de noter le « premier congrès national cécilien de musique sacrée », qui s'est tenu les 8, 9, et 10 octobre.

S. Ém. le cardinal Ferrari a prononcé le discours d'ouverture et assisté à toutes les séances qui étaient présidées par le R. P. Amelli, abbé du Mont-Cassin.

Le programme distribuait entre les trois jours le plain-chant *(canto fermo)*, la musique religieuse *(canto figurato)*, l'orgue.

Les discussions ont été animées ; parmi ceux qui y ont le plus participé, citons le R. P. Laurent Janssens, recteur de Saint-Anselme de l'Aventin, et M. Jules Bas, maître de chapelle à Saint-Louis des Français.

Parmi les rapports, signalons les suivants : relations entre les accents du texte dans les hymnes ïambiques quaternaires ; étude spéciale sur les chants ambrosiens plus ou moins ornés ; formation des jeunes chantres, notamment usage traditionnel des voix d'enfants ; invitation aux compositeurs de se conformer aux règles de la musique sacrée tracées par Pie X dans le *Motu proprio ;* rappel de certaines règles à suivre par les organistes dans l'accompagnement du chant; indications aux fabricants d'orgues, etc.

Le congrès a sanctionné les statuts renouvelés de la « Société nationale cécilienne » ; il a confirmé le P. Amelli dans la charge de président, désigné Rome comme siège du futur congrès, et décidé de demander au Pape un cardinal protecteur, pour le choix duquel le P. Amelli a fait acclamer le nom du cardinal Rampolla, titulaire de la Basilique romaine de Sainte-Cécile, monument de sa générosité éclairée pour les arts.

Varia.

Étampes. — Nous lisons dans *Musées et Monuments de France* le résumé d'une communication faite au dernier *Congrès des Sociétés savantes de Seine-et-Oise*, par M. L. Eugène Lefèvre sur les peintures de l'église Notre-Dame d'Étampes, fondée par Robert le Pieux, au commencement du XIe siècle.

La principale église d'Étampes possède plusieurs peintures murales découvertes plus ou moins récemment et tout à fait dignes d'intérêt, sinon à cause de leur beauté parfaite, du moins en raison de leur antiquité et de la rareté de ces documents.

Il subsiste sur ses murs un certain nombre de *croix de consécration*, dont deux intactes et trois plus ou moins mutilées, inscrites au milieu de médaillons circulaires de 0^m 60 de diamètre. Chaque médaillon est encadré d'une bordure rouge avec inscription en noir. Les lettres sont d'un gothique simple non fleuri ; les légendes paraissent se rapporter aux apôtres. Les croix fines et dorées ont leurs bras égaux terminés par des fleurs de lis qui ont été grattées, là où le badigeon ne les protégeait pas, à l'époque de la Révolution.

Mais de plus, dans chaque médaillon est inscrit un personnage qui doit figurer un apôtre. En effet, d'après Guillaume Durand, il était dans l'habitude liturgique d'allumer, en face de chaque croix de consécration, un cierge qui symbolisait un apôtre, et l'on sait qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, ce sont des statues d'apôtres qui portent les croix de consécration.

Ici, la pose des personnages peints est assez singulière. Chacun d'eux est présenté derrière la croix et de trois quarts, jambes et bras écartés, comme s'il courait ; les mains tiennent les bras horizontaux de la croix, le corps est penché en avant et le visage apparaît dans un angle de la croix comme par une fenêtre. Les visages ont une expression très vivante ; ils sont minces et allongés par une grande barbe touffue, terminée en pointe aiguë. Les yeux sont clairs et vifs.

Dans le croisillon Nord, un apôtre est revêtu de chausses et d'une jaquette courte ; il porte un bonnet. Un autre, dans le croisillon Sud, est nu-tête, vêtu d'un grand manteau, et porte un attribut en forme de règle coudée.

Le style de ces figures, leur ajustement et leur agencement rappellent de très près mainte représentation soit sculptée, soit peinte, de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle. On trouve des apôtres ou des prophètes barbus de ce genre dans les psautiers du duc de Berry ; on en trouve aussi sculptés à la Sainte-Chapelle de Bourges, et, bien que l'on ne sache malheureusement rien de la date exacte à laquelle ces peintures furent appliquées sur les murs de Notre-Dame d'Étampes, sans enduit ni autre préparation spéciale, nous sommes ainsi portés à les attribuer à l'époque de Jean de Berry. Étant données les circonstances historiques que nous rappelions, on peut donc voir dans ces représentations singulières et peut-être uniques, une manifestation originale due aux artistes du duc, ou un reflet tout au moins des créations qui furent exécutées ailleurs pour le grand amateur d'art et spécialement de peinture qu'était Jean de Berry, Comte d'Étampes et titulaire de l'abbatiat de l'église Notre Dame.

Ajoutons que d'autres peintures murales se voient à Notre-Dame. La plus ancienne de toutes est extérieure : elle décore le tympan du petit portail méridional. M. Lefèvre la croit du milieu du XIIIe siècle. Elle représente la Vierge, l'Enfant Jésus, et deux saintes, patronnes de deux donatrices agenouillées. Vient ensuite une peinture représentant le martyre de Sainte-Julienne,

sur le mur de la tourelle d'escalier, à droite du chœur : M. Lefèvre l'attribue au milieu du XVe siècle. La décoration des piliers du chœur, faite de fleurs de lis et de colliers auxquels pendent des croix, paraît être contemporaine des croix de consécration.

Enfin la peinture la plus importante par ses dimensions et par le nombre des personnages représentés est au-dessus de la porte de la sacristie : elle figure un *Ecce homo* et date du commencement du XVIe siècle. Elle n'est malheureusement l'œuvre que d'un artiste médiocre.

***

Mons. — On vient de découvrir, dans l'ancienne demeure de M. Tabulant, au square Saint-Germain, à Mons, un bas-relief servant d'entablement à un mur. Cette pierre, qui n'est que la quatrième partie d'un monument funéraire dont la sculpture est absolument remarquable, possède une inscription gothique établissant que l'on se trouve en présence d'un fragment d'une tombe d'un Montois décédé le 24 mars 1414.

Par le style et la manière des sculptures, il est très probable qu'elles sont dues à maître Gilles Le Cat, un célèbre imagier montois, tailleur d'images et de tombes, né en 1380 et mort en 1427.

Le débris conserve des traces très évidentes de polychromie. Cette constatation prouve une fois de plus que les anciens monuments funéraires étaient polychromés.

Le propriétaire actuel de l'immeuble où s'est faite cette intéressante trouvaille, va faire remettre la pierre au musée de la ville.

***

Madrid. — Un vol important a été commis à la cathédrale de Séville.

Des individus, restés inconnus, ont enlevé 43 miniatures de livres de chœur, œuvres admirables des enlumineurs des XVe et XVIe siècles, un tableau d'Alonzo Cano, etc.

La valeur des objets dérobés est de deux millions environ.

On a retrouvé le tableau de Cano et divers objets chez un antiquaire de la ville.

***

Wenduyne. — Wenduyne date, semble-t-il, d'avant le Xe siècle ; il fut plus important jadis. Son église, qui n'est plus qu'une partie de ce qu'elle a été, témoigne de son ancienne splendeur.

L'autre partie a été détruite par le terrible ouragan qui, au XIVe siècle, ravagea nos côtes et combla la rivière de Swyn, qui mettait Bruges en communication avec la mer.

L'accroissement de la population a nécessité l'agrandissement de l'église ; les travaux sont entamés. Au cours de ceux-ci, on a découvert à 50 centimètres de profondeur, un dallage en briques émaillées et coloriées, d'une facture remarquable et très bien conservé.

La Commission royale des monuments s'occupe de ces découvertes, ainsi que d'autres faites dans le village à l'occasion des travaux qui s'y exécutent.

***

Grenade. — Dans une dépendance de la cathédrale de Grenade, on vient de trouver, au fond d'une vieille armoire, une précieuse sculpture en bois peint, œuvre du célèbre artiste grenadin Alonso Cano. Cette œuvre remarquable représente la Madeleine agenouillée au pied d'un tronc d'arbre dans une attitude de prière et de pénitence. Le visage de la sainte est d'un coloris merveilleux, d'une vérité extraordinaire d'expression poussée jusqu'à l'extrême du réalisme.

Jusqu'ici on n'a pas retrouvé la mention de cette œuvre dans les ouvrages de Palomino et de Cean Bermudez ni dans le *Boletin del Centro Artistico*, mais les experts sont unanimes à reconnaître dans ce travail la touche magistrale de celui qui a doté la cathédrale de Grenade de tant d'autres chefs-d'œuvre [1].

***

Un Titien vendu à l'Amérique. — On annonce que les frères de Salvadori, de Trente, ont vendu à un millionnaire américain le portrait du cardinal Christophe Madruzzo, évêque de Trente, dû au pinceau du Titien. L'œuvre fut cédée pour 200.000 lires. Le cardinal y est représenté en pied. La toile a beaucoup souffert et le coloris du visage notamment a perdu de sa fraîcheur à la suite de restaurations déplorables. On regrette en Italie que l'œuvre ait été vendue à l'étranger, car elle est une des meilleures productions de l'immortel Titien.

***

Le 11 octobre dernier a été inaugurée au Salon d'Automne une très intéressante exposition rétrospective et moderne de l'art russe, comprenant plus de 750 œuvres où figurent notamment des icônes des primitifs russes, des tableaux des meilleurs artistes du XVIIe siècle et du règne de Catherine II, notamment de Levitsky et Borovikovsky, des œuvres très nombreuses des peintres modernes : Somoff, Maliavine, Rœhrich, Jon,

1. *Chronique des Arts.*

Korovine, Benois, Kouspetzov, Moussatov, Sérov, Vroubel, etc. ; des sculpteurs Schoubine, Troubetzkoï, etc. S. M. l'empereur de Russie a bien voulu prêter quelques-unes des plus belles toiles de ses collections de Péterhof et Tsarskoë-Sélo et du Palais d'Hiver, et S. M. l'impératrice douairière a envoyé un choix fait au château de Gatchina (1).

Nécrologie.

M. Louis-Charles Suisse, architecte diocésain de la Côte d'Or, architecte en chef du Gouvernement et des Monuments historiques pour la Côte d'Or, l'Isère, la Savoie et la Haute Savoie, en résidence à Dijon, chevalier de la Légion d'honneur, est mort à Chenôve près de Dijon, le 9 août 1906. Il était né à Paris le 1 juin 1846, mais peu de semaines après son père venait résider à Dijon en qualité d'architecte départemental.

M. Charles Suisse était un homme de grand talent, d'une activité sans bornes et dont l'œuvre est considérable ; on citera seulement ici parmi ses travaux la restauration longue et difficile de la cathédrale Saint-Bénigne de Dijon, et la construction de la nouvelle flèche en charpente : la restauration des églises de Saint-Seine sur Vingeanne, Ruffey lez Baume et Rouvres ; celle des bâtiments abbatiaux de la Bussière transformés en habitation luxueuse où tout le confortable moderne se trouve à l'aise dans un cadre médiéval ; de la salle des Gardes au palais ducal de Dijon, avec M. Louis Sauvageot ; de la Salle dorée au Palais de Justice, avec M. Lisch, inspecteur général des Monuments historiques ; des châteaux de Larochepot, devenu le Pierrefonds de la Bourgogne, et de Thoisy-le-Berchère ; du donjon de Semur, de la croix de Couchex. Dans la Savoie, M. Suisse a restauré la chapelle ducale de Chambéry ; dans la Haute-Savoie, pour le Gouvernement, le château des ducs de Savoie et le palais de l'Ile à Annecy, et le cloître d'Abondance, enfin pour M. le comte de Menthon, le château de Menthon Saint-Bernard, où il a prodigué toutes les richesses monumentales du décor moyen âge. Il a préparé de plus des travaux importants et nombreux que sa mort prématurée laisse en suspens.

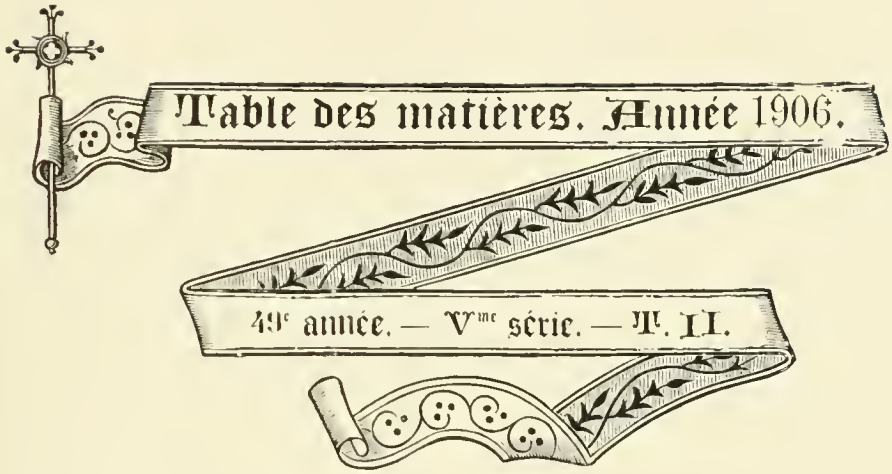
C'était un homme droit, aimable et bon dont la main et le talent se retrouvent dans tout ce qui s'est fait à Dijon et dans le département depuis vingt-cinq ans ; estimé et aimé de tous ceux qui l'approchaient, il avait créé autour de lui toute une école de dévoués dessinateurs, d'artistes, d'ouvriers grâce auxquels Dijon pouvait se suffire à soi-même dans tous les travaux d'art. Tous ses collaborateurs l'adoraient comme le plus serviable, le meilleur des chefs. La ville et le département perdent beaucoup à sa mort ; il est certain, en effet, que son successeur n'aura plus sa résidence à Dijon et que le service des Monuments historiques va passer sous le régime ordinaire de la tutelle bureaucratique exercée de Paris. Et cette perspective est bien faite pour rendre plus douloureux encore le deuil qui nous frappe et peut-être qualifié de deuil public.

M. Suisse, qui était président de la Société des Amis des Arts, membre de l'Académie de Dijon et de la Commission départementale des Antiquités, avait obtenu aux Salons de Paris et aux Expositions universelles des distinctions qui le mettaient hors concours. Il a publié en 1876, à Paris, chez Morel, un volume *Restaraution du château de Dijon*, qui est une remarquable monographie de la forteresse bâtie par Louis XI. Le texte très documenté est accompagné de planches excellentes gravées sur les dessins de l'auteur. Ce beau volume est tout ce qui subsiste de cet admirable ensemble de pierres, de verdure et de souvenirs, contre lequel se sont acharnées à l'envi pendant un siècle des municipalités vandales.

Henri CHABEUF.

1. *Chronique des Arts.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.



Vienne la Sainte et ses premières églises, par M. L. Maître. ... ... p. 1
L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, par M. L. Serbat. ... ... pp. 9, 242
L'Art chrétien monumental, par M. L. Cloquet. ... ... pp. 22, 92, 166, 313, 371 *(à suivre)*.
La Vie de Jésus-Christ dans les anciens portails, par M. G. Sanoner. pp. 32, 181, 302, 379 *(à suivre)*.
Jules Helbig (Nécrologie), par M. L. Cloquet. ... ... p. 73
Un Martyrium du IVe siècle à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche), par M. L. Maitre. p. 77
L'église de l'ancien prieuré de Saint-Séverin en Condroz, par M. Adr. Schellekens. p. 85
Un nouveau livre sur l'Art chrétien, par M. Anthyme Saint-Paul ... ... p. 145
La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle, par M. Gerspach. ... ... pp. 158, 233
La déviation de l'axe du chœur des églises, par M. R. Compaing. ... ... p. 217
Archéologie chrétienne en Danemark, par M. Vilh Lorenzen. ... ... p. 227
La Vierge qui baise la main de l'Enfant, par M. P. Perdrizet. ... ... p. 289
Galerie des peintres chrétiens, par M. L. Cloquet. ... ... pp. 295, 370
Un Primitif, la Circoncision, par M. H. Chabeuf. ... ... p. 297
La tour funèbre de Saint-Restitut (Drôme), par M. L. Maître. ... ... p. 361

Mélanges.

Tapisseries en Italie (Gerspach). — Un primitif à identifier (H. Chabeuf). — Une église en ciment armé (L. Cloquet). — L'Art médiéval. — L'iconographie de Notre-Dame de la Treille (L. Cloquet). — Deux peintures de Cosme Tura (Gerspach). ... ... p. 47

Glanes iconographiques (L. Marsaux). — La cheminée gothique en Belgique (L. Cloquet). ... ... p. 110

Une bourse armoriale (Dom L. M. de Massiac). — La déviation de l'axe des églises (L. Cloquet). ... ... p. 195

Le symbolisme du tympan de Vézelay (L. Eug. Lefèvre). — La façade de la cathédrale de Perpignan (A. Mayeux). — Un mausolée du XIVe siècle à Tournai (L. Cloquet). ... ... p. 253

Ornements anciens de chasubles et cadre en paille (Dom Louis-Marie de Massiac). — L'architecture en briques en Espagne (L. Cloquet). — Comment renouveler l'art chrétien (le même). ... ... p. 321

Jean Fouquet et la cathédrale de Nantes (H. Chabeuf). — Le déblaiement des sanctuaires de Saint-Menas en Égypte (R. Maere). — M. Étienne Mortier. ... p. 397

Correspondances.

Italie, par M. Gerspach. ... ... p. 56

France (L. Maître). — Belgique (Prof. de Ceuleneer). ... ... p. 266

Espagne (Enrique Serrano Fatigati). — Questions (Léon Germain de Maidy) ... ... p. 335

West-Flandre (H. Hoste). — France (L. Germain de Maidy). ... ... p. 401

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... ... pp. 58, 123, 201, 268, 337, 406
Société nationale des Antiquaires de France. ... ... pp. 59, 123, 200, 269, 338, 406
Société archéologique de Tarn et Garonne. ... ... p. 59
Congrès de la Société française d'archéologie à Beauvais et à Compiègne en 1905. ... ... p. 60
Premier Congrès marial breton tenu à Josselin. ... ... p. 62
Société française de paléographie. ... ... p. 202
30e Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements. ... ... p. 270
Congrès des Sociétés savantes de Paris et des Départements. ... ... p. 271
» » » tenu à la Sorbonne, en avril 1906. ... ... p. 338
Société des Antiquaires de Picardie. ... ... p 272
Congrès archéologique de Carcassonne. ... ... p. 339
Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc. ... ... p. 411
Académie d'Arras. Congrès des Sociétés savantes tenu à Arras du 7 au 10 juillet 1904. ... p. 339
ITALIE. — Académie des Sciences de Turin. ... ... p. 340
BELGIQUE. — Cercle historique et archéologique de Courtrai, 1905 ... ... p. 124
Société d'Archéologie de Bruxelles. ... ... p. 127
Académie d'Archéologie de Belgique. ... ... pp. 202, 408
Académie royale d'Archéologie de Malines. ... ... p. 272
Commission royale des Monuments de Belgique. ... ... pp. 340, 409

Bibliographie.

Première livraison. — Roger de la Pasture, par A. Hocquet. — Cours d'esthétique artistique, par l'abbé H. Gevelle. — Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan, par M. Mayeux. — Le Corbonnais et le Perche Chartrain, par l'abbé A. Desvaux. — Les fonts baptismaux de Termonde, par A. Schellekens. — La

peinture et les arts plastiques dans le pays de Liége. — Die Denkmaeler der deutschen Bildhauerkunst, par M. Dehio et G. Von Bezold. — Incrustations égyptiennes, par Van Rosenberg. — Deux plaques tumulaires, par P. G. de Maesschalck. ... ... p. 63

Deuxième livraison. — Monuments de l'Hérault, par Ém. Bonnet. — Le Caire, par G. Migeon. — La Vierge de Foy-Notre-Dame, par J. Destrée. — L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse. — La restauration de l'industrie de la tapisserie en Belgique, par le même. — Guide dans Troyes et le Département de l'Aube, par L. Morel. ... ... p. 128

Troisième livraison. — Guide de Gand. — Cathédrales de Reims, Amiens et Beauvais, par A. Gosset. — Influences de l'École auvergnate en Velay, par H. du Ranquet. — Manuscrit à peintures de la Bibliothèque de Saint-Omer, par L. Boinet. — Les très riches heures du Duc de Berry, par Mgr A. Marsaux. p. 204

Quatrième livraison. — Le portail royal d'Étampes, par L. Eug. Lefèvre. — Monographie de la cathédrale d'Angers. II. Les Immeubles par Destination, par L. de Farcy. — La cathédrale de Ciudad Rodrigo, par Mª Cabello y Lapiedra. — La capilla de Santa Maria la Mayor de Henares, par le même. — El real Monasterio de Filtero en Navarra, par V. Lamperez y Romea. ... ... p. 273

Cinquième livraison. — De Sint-Nicolaaskerk van Jutfaas, par G. W. Van Heukelum. — Dégagement de la cathédrale de Tournai, par E. J. Soil. — Die Beinehauser Lothringens, par R. S. Bour. — Hospitalet i Aarhus, par V. Lorenzen et C. Braestrup. — Das Freiburger Munster, par F. Kempfer et Schuster. — La peinture religieuse en Italie, par P. Perdrizet. — La coloration enseignée à l'École d'Art industriel, par l'abbé Delescluze. — Les origines des anciens monuments de Poitiers et de son Palais de Justice, par le P. C. de la Croix. — L'église Notre-Dame de Nîmes, par M. le chan. Durand. — Fra Angelico Benozzo Gozzoli, par Gaston Sortais. — Le retable de Beaune, par F. de Mély. ... ... p. 341

Sixième livraison. — L'église Notre-Dame et la Chapelle castrale de Bruges, par C. Callewaert. — Nancy, par A. Hallays. — Devis de la maison forte d'Elbeuf-sur-Seine, par L. Regnier. — Église de Saint-Philibert de Grandlieu, par le R. P. C. de la C. — L'Art du bronze et du cuivre à Tournai, par E. Soil. — Les origines du style gothique en Brabant, par R. Lemaire. — Essais sur l'Art contemporain, par H. Fierens-Gevaert. — Objets d'art des églises du département de l'Eure, par R. Regnier. — Franchimont, par F. Lohest. — Société nationale des antiquaires de France. ... ... p. 412

Périodiques. ... ... pp. 65, 139, 207, 278, 347, 418

Index bibliographique. ... ... pp. 66, 140, 275, 354, 424

Chronique.

Première livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Relevés et inventaires, restaurations. — EXPOSITION : Exposition Van Eyck. — NOUVELLES : Troyes, Toulouse, Pompéi, Feltre. ... p. 69

Deuxième livraison. — L'ART A L'ÉCOLE. — RESTAURATIONS MONUMENTALES. — VANDALISME : Solesmes, Rome. — VARIA. ... ... p. 141

Troisième livraison. — MONUMENTS ANCIENS : Restaurations. — EXPOSITION VAN EYCK. — MUSÉES : Rome, Milan. — NOUVELLES : Venise, Liége, Jérusalem. — NÉCROLOGIE : E. Gerspach, J. Helbig. ... ... p. 209

Quatrième livraison. — CONSERVATION DES MONUMENTS. Monuments privés. Monuments religieux : Volx, Bruxelles, Wenduyne. — NOUVELLES : Dijon, Termonde, Tokio, Rome, Vicence, Florence, Cologne. ... ... p. 284

Cinquième livraison. — JUBILÉ DE L'ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS ANCIENS : Suresnes, Narbonne, Paris, Tournai. — ŒUVRES NOUVELLES : Ypres, Brooklyn. — VARIA. p. 356

Sixième livraison — RESTAURATIONS MONUMENTALES : Triel, Reims, Saint-Benoit-sur-Loire, Orléans, Avignon. — MONUMENTS ANCIENS : Cologne, Bruxelles, Louvain, Westcapelle, Dixmude, Huy. — ŒUVRES NOUVELLES : Restitution des églises de Villers, d'Aulne et des Dominicains de Gand, Verrières à Malines. — CONGRÈS DE MUSIQUE SACRÉE. — VARIA. — NÉCROLOGIE. p. 426

Table des Planches.

I. — Fragment de l'Apparition de la Vierge à saint Bernard. — Filippino Lippi. Partie de tableau, église de la Badia, à Florence.

II. — Ange de Fra Angelico, 1433, musée de Florence.

III. — La Vierge adorant l'Enfant Jésus. — Filippo Lippi. Florence. Galerie antique et moderne.

Vignettes intercalées dans le texte.

Vienne (Isère). — Basilique de St-Pierre. p. 5
Id. Id. Id. » 6
Maison dite du Prévôt, de Notre-Dame-la-Grande. ... ... » 11
Chevet de Notre-Dame-la-Grande. ... ... » 13
Intérieur de la chapelle de N.-D. de Hal. » 13
Église de Germigny-les-Prés. — Coupe. ... » 22
Id. Plan. ... » 22
Église de Vignory. — Nef. ... ... » 23
Lyon. — Église d'Ainay, entrée de la crypte. ... ... » 24
Orléans. — Crypte de Saint-Avit. ... ... » 25
Id. Plan actuel du baptistère. ... » 26
Lyon. — Arcades de la basilique de Saint-Irène. ... ... » 28
Église de Distré (Maine et Loire). ... ... » 29
Eglise de Saint-Généroux (Deux-Sèvres). » 29
Id. Id. » 29
Église de Saint-Pierre (Isère). ... ... » 29
Abbaye de Lorsch. — Une des trois travées du portail. ... ... » 30
Château-Landon. — Fenêtre avec châssis en bois. ... ... » 30
Auxerre. — Chapit. d'un pilier de la crypte. » 31
St-Philibert de Grandlieu. — Naissance d'un arc. ... ... » 31
Cathédrale de Pise. — Linteau de la porte. » 35
Arezzo. — Tympan de S. Marie della Pieve. » 35
Parme. — Linteau de porte du baptistère. » 36
Cathédrale de Burgos. — Porte du cloître. » 39
Cathédrale d'Orviéto. — Mur de la façade. » 39
Beaulieu. — Retour de gauche du porche. » 41
Cathédrale d'Orviéto. — Mur de la façade. » 42
Charlieu. — Tympan de la baie gauche. » 44
Cathédrale de Tolède. — Tympan de la porte dite de l'Horloge. ... ... » 45
La Circoncision, d'après une peinture flamande (XVe siècle). ... ... » 49
Église de Saint-Jean de Montmartre, vue intérieure. ... ... » 49
Id. Id. plan. » 50
Saint Dominique (1420-1498 ?). ... ... » 54
Portrait de Jules Helbig. ... ... p. 73
Sarcophage de saint Andéol. ... ... » 79
Cella de saint Andéol. ... ... » 81
Plan de l'église St-Polycarpe et de sa crypte. » 83
Église Saint-Séverin en Condroz. — Chevet. » 85
Id. Intérieur. ... ... » 86
Id. Façade. ... ... » 87
Id. Plan. ... ... » 88
Id. Coupe longitudinale. » 89
Octogone de Derbe-Bin-Bir-Kilissé. ... » 94
Id. oval de Wiranschehr. ... ... » 95
Id. d'Isaure. ... ... » 95
Id. d'Hiérapolis. ... ... » 95
Église de Saint-Grégoire d'Elschmiadsin. » 95
Prétoire de Mousmieh. — Vue intérieure. » 96
Id. Plan. ... ... » 96
Ancienne Phana. ... ... » 96
Église de Saint-Georges d'Ezra. ... ... » 96
Id. Plan et coupe longitudinale. » 97
Basilique de Tafkha. ... ... » 97
Église d'Harab-Ech-Chams. ... ... » 97
Plan de la basilique de Baquouza. ... » 97
Hass. — Église du IVe siècle. ... ... » 98
Roueïha. — Église du VIe siècle. ... ... » 99
Dehhès. — Porte latérale de l'église. ... » 100
Quala at Sem'an. — Octogone de la basilique. » 101
Id. Basil. de St-Siméon Stylite. » 102
Église de Tourmaninia. ... ... » 102
Id. Qualb-Louseh (Syrie centrale). » 102
Quala at Sem'an. — Chevet de St-Siméon. » 103
Saint-Sépulcre à Jérusalem. — Plan de la basilique de Constantin. ... ... » 105
Sainte-Sophie à Constantinople. ... ... » 109
Maison de la Reine Bérengère au Mans. » 114
Cheminée du XVe siècle, au château de Bouthéon. ... ... » 114
Cheminée d'une maison démolie à Léau. » 115
Id. tournaisienne. ... ... » 115
Claveau de clef de la cheminée précédente. » 115
Id. d'une cheminée tournaisienne. » 115
Cheminée tournaisienne. ... ... » 116
Id. de la cuisine de l'hôtel Gruuthuuse. » 117

Support angulaire du tombeau de Marguerite d'Autriche. ... ... p. 117
Cheminée de la Halle aux draps à Gand. » 117
Encadrement d'une cheminée à Bruges. » 117
Cheminée flamande d'après un manuscrit. » 118
Id. d'une maison à Damme. ... ... » 118
Id. au musée de Gruuthuuse à Bruges. » 118
Id. au musée lapidaire à Gand.... ... » 118
Id. d'une Ancienne maison à Damme. » 119
Id. rue du Vieux-Bourg à Gand. ... » 119
Id. de la maison comm. de Maestricht. » 119
Id. à Grivegnée. ... ... » 119
Id. d'après un tableau de Memling. » 120
Id. à Tournai. ... ... » 120
Id. provenant d'Arquenne. ... ... » 121
Id. de la Renaissance à Feluy. ... ... » 121
Façade d'une maison de Beaumont. ... » 122
Courtrai. — Façade place Saint-Amand. » 125
Id. Id. rue du Persil, 15 et 17. » 125
Id. Pignons situés Grand'Place, » 126
Sarcophage de Saint-Guilhem-le-Désert. » 129
Salle capitulaire de l'abbaye de Valmagne. » 130
Autel de Saint-Guilhem-le-Désert. ... » 131
Cathédrale Saint-Nazaire de Béziers. ... » 132
Vue du Caire. ... ... » 134
Mosquée d'Hassan au Caire. ... ... » 135
Mosquée des Fleurs au Caire. ... ... » 135
Une ruelle du Caire. ... ... » 136
Palais de Gezeerch. ... ... » 137
Saint Antonin, par Lorenzo Lotto. ... ... » 160
La Madone et l'Enfant Jésus. Id. ... » 164
Chapiteau de l'église St-Vital de Ravenne. » 166
Chapiteau latin. ... ... » 166
Chapit. de Ste-Sophie de Constantinople. » 167
Mosaïque de l'église St-Vital à Ravenne. » 167
Mosaïque de Saint-Apollinaire le Neuf. » 168
Église de la Vierge d'or à Trébizonde. ... » 170
Eglise de Saint-Georges de Salonique. ... » 171
Église des Sts-Serge et Bacchus à Constantinople. — Coupe longitudinale. » 171
Id. Id. Plan. ... ... » 171
L'église de Daphni. — Plan terrier. ... ... » 172
Coupole byzantine. ... ... » 173
Le Theotocos à Censtantinople. — Façade. » 173
Id. Id. Coupe longitudinale. » 173
Eglise de Daphni. — Plan. ... ... » 174
Id. Élévation. ... ... » 174
Le Catholicon d'Athènes. ... ... » 175
Église de Sainte-Sophie à Kief. ... ... » 176
Église de la Kurtea d'Argis (Roumanie). » 177
Habitations vulgaires à Serjilla (Syrie). » 178
Restes de maisons syriennes à Jéradi. ... » 179
Chapiteau roman historié à Saint-Pons. » 181
Portail de la cathédrale de Bazas. ... » 181
Chapiteau historique à Civrai. ... ... » 182
Portail roman à Worms. ... ... » 183
Bas-relief en bronze à Bénévent. ... ... » 183
Les vierges folles à la cath. de Strasbourg. » 185
Portail de Saint-Vincent d'Avila. ... ... p. 186
Soubassement historié à la cathédrale Saint-Étienne. ... ... » 187
Frise du portail de Saint-Gilles. ... ... » 189
Bas-relief roman à Chichester. ... ... » 190
Id. Id. Id. ... ... » 192
Chapiteau historié à Saint-Pons. ... ... » 192
Id. à Saint-Hilaire de Foussais. » 193
Bourse armoriale. — Avers. ... ... » 195
Id. Id. Revers. ... ... » 195
Plan de la cathédrale de Tournai. ... » 202
Gand. — Musée à l'abbaye de St-Bavon. » 204
Id. Préau Id. Id. » 205
Id. Pendentif de l'église Notre-Dame Saint-Pierre. ... ... » 205
Plan de Notre-Dame de Paris.... ... ... » 218
Plan de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers. » 218
Plan de l'église de Preuilly-sur-Glaise. » 220
Façade de Notre-Dame de Paris. ... ... » 220
Intérieur de Notre-Dame de Poitiers. ... » 221
Cathédrale de Tours. ... ... » 222
Chapiteaux de l'église N.-D. à Poitiers. ... » 223
Christ de la chapelle de la Bourgonnière. » 224
Crucifix triomphal de Maredsous. ... ... » 225
Crypte de la cathédrale de Lund (Suède). » 228
Église des Cisterciens de Soro (St-Gallaud). » 229
Cathédrale de Ribe (Jutland). ... ... » 230
Église des Bénédictins de St-Canut de Odense. ... ... » 231
Les miracles de sainte Claire. ... ... » 235
La Madone sur le trône. ... ... » 239
Valenciennes. — L'église N.-D.-la-Grande. » 243
Id. Façade du Jubé. ... ... » 246
Id. Grand lustre de laiton. » 248
Église de Vézelay. — Tympan de la porte. » 255
Perpignan. — Façade de la cathédr. (avant la restauration). » 258
Id. Id. (vue actuelle). » 259
Id. Cathédrale (situation en 1324). » 260
Gand. — Tombeau à la crypte de St-Bavon. » 262
Tournai. — Mausolée à l'église St-Quentin. » 263
Id. Plan de l'église St-Quentin. » 264
Tombeaux à l'abbaye de Cambron. ... ... » 264
Égl. de St-Philibert de Grandlieu (vue intér.) » 266
Église d'Angers. — Vue du chœur et l'autel. » 274
Id. Insignes royaux du roi René. » 275
Église N.-D. à Montmartre. — Fresque. » 290
La Vierge de Consolation de Vatopède. ... » 291
La Descente de croix, relief du Bourget. » 292
Pietà de C. Tura au musée Correr. ... ... » 293
Mise au tombeau, tableau franç. à Marly. » 294
L'apparition de la Ste Vierge à S. Bernard. » 295
La Circoncision, d'après une peinture flamande. ... ... » 297
Porte de la cathédrale de Saint-Gilles. ... » 304
Cath. de Chartres. — Ébrasem. de la porte. » 305
Église de la Neuville-sous-Corbie (Somme). » 306
Cathédrale neuve de Salamanque. ... ... » 307

Frise de la façade de St-Gilles. ... ... p. 309
Tabernacle de Hal. ... ... » 311
Justinien prosterné aux pieds de N.-S. ... » 314
Constantinople. — Extérieur de l'église Ste-Sophie. ... ... » 315
Id. Plan à terre de Ste-Sophie. » 316
Id. Coupe et plan des toitures de Ste-Sophie. ... ... » 316
Id. Coupes schématiques. Id. » 317
Id. Coupe. Id. » 318
Chasubles ornées de paille tressée. . ... » 322
Cadre en paille ouvragée. ... . » 324
Église Saint-Laurent de Sahagun. ... ... » 326
Tour de Saint-Martin de Teruel. ... ... » 327
Cathédrale de la Seo à Saragosse. ... ... » 328
Tour penchée de Saragosse. ... ... » 329
Cloître de la Rabida de Huelva. ... ... » 330
Coupole à Sainte-Marine de Séville. ... » 330
Coupole du couvent de la Conception de Tolède. ... ... » 331
La Descente de croix, Fra Angelico. ... » 346
Tour funéraire à Saint-Restitut. ... ... » 362
Tour funéraire à Palmyre. ... ... » 363
Frise de la tour de Saint-Restitut. ... ... » 364
Tour de Saint-Restitut (Drôme). — Coupe. » 365
Id. Id. Plan. » 365
Id. Appareil des murs. » 367
Église de Saint-Restitut et tour ouverte sur sa nef. ... ... » 368
Tour de Saint-Restitut. — Entrée. ... ... » 369
Plan de Saint-Nicolas de Myre à Bari. » 371
Cathédrale de Cefalu. ... ... » 371
Cathédrale de Monréale. ... ... » 372
Plan de l'église de Monréale. ... ... » 373
La chapelle palatine à Palerme. ... ... » 373
Saint-Jean des Ermites à Palerme. ... p. 374
Plan de Saint-Laurent à Milan. ... ... » 375
Rotonde de Brescia. ... ... » 376
Tombeau de Galla Placidia à Ravenne. — Intérieur. ... ... » 376
Plan de Saint-Nazaire à Milan. ... ... » 377
Tombeau de Galla Placidia. — Élévation, Coupe, Plan. ... ... » 377
Tympan de la porte d'Altamura. ... ... » 380
Tympan de porte de la cathédr. de Terlizzi. » 381
Chapiteau de Saint-Nectaire. ... ... » 383
Détail de la frise de Saint-Gilles. ... ... » 385
Cathédrale de Bourges. Soubassement du portail. ... ... » 386
Cathédr. d'Ulm. Tympan Nord du chœur. » 387
Vantaux de la cathédrale de Bénévent. » 388
Frise de Saint-Gilles. ... ... » 389
Tympan de porte à Strasbourg. ... ... » 390
Id. à Fribourg-en-Brisgau. » 391
Portail de la Calende à Rouen. ... ... » 392
Vantaux de Bénévent. ... ... » 393
Id. Id. ... ... » 394
Id. Id. ... ... » 395
Portrait de M. Mortier. ... ... » 399
Statuette de saint Étienne. ... ... » 400
Arcatures à l'église de N.-D. à Bruges. » 401
Wenduyne. — Tabernacle à l'église ... » 402
Id. Sacristie de l'église ... ... » 403
Poperinghe. — Église de Notre-Dame. » 403
Fenêtre abat-sons à l'église de Vive-Saint-Bavon. ... ... » 404
Décor de pignon Id. Id. » 404
Plan de Saint-Philibert de Grandlieu. ... » 413
Plan de l'abbatiale de Moreruela. ... ... » 423
Marques de tâcherons. ... ... » 423

Table par noms d'auteurs.

ANTHYME ST-PAUL. — Un nouveau livre sur l'Art chrétien. ... ... p. 145
ARNAULT (André). — Chronique. ... ... pp. 210, 288, 358
A. S. — Bibliographie. ... ... p. 65
BERTHELÉ (Joseph). — Bibliographie. ... ... p. 128
BESNARD (A.). — Travaux des Sociétés savantes. . ... p. 60
CHABEUF (H.). — Un Primitif, la Circoncision. ... ... p. 297
Un primitif à identifier (Mélanges). ... ... p. 48
Jean Fouquet et la cathédrale de Nantes (Id.). ... . p. 397
Chronique. ... ... pp. 211, 432
CHARPIN (Frédéric). — Chronique. ... ... p. 285
CLOQUET (Louis). — L'Art chrétien monumental. ... . pp. 22, 92, 166, 313, 371
Galerie des peintres chrétiens. ... ... pp. 295, 370
Une église en ciment armé (Mélanges) .. .. p. 49
L'Iconographie de la basilique de Notre-Dame de la Treille (Id.). ... p. 51
La cheminée gothique en Belgique (Id.). ... ... p. 113
La déviation de l'axe des églises (Id.). ... ... p. 198

Un mausolée du XIVe siècle à Tournai (Id.) ... ... p. 261
L'architecture en briques en Espagne (Id.). ... ... p. 326
Comment renouveler l'art chrétien (Id.). ... ... p. 332
M. Étienne Mortier (Id.). .. .. p. 399
Travaux des Sociétés savantes. ... ... pp. 59, 62, 127, 202
Bibliographie. 63 à 65, 134 à 138, 204 à 206, 272 à 278, 282 à 283, 342 à 345, 412 à 418
Périodiques. ... ... pp. 207, 347, 422
Monuments anciens (Chronique). ... ... p. 69
L'Art à l'École (Id.). ... ... p. 141
Restaurations monumentales (Id.). ... ... p. 143
Nécrologie : Jules Helbig et Édouard Gerspach. ... ... pp. 73, 213
COMPAING (R.). — La déviation de l'axe du chœur. — Le côté du Nouveau Testament. ... p. 217
DE CEULENEER (A.).— Belgique (Correspondance). ... ... p. 266
Conservation des monuments (Chronique). ... ... p. 284
DE MASSIAC (Dom L.-M.). — Bourse armoriale de la comtesse Guillemette de Gruyères (Mélanges). p. 195
Ornements anciens de chasubles et cadre ancien en paille tressée (Id.). p. 321
GERMAIN DE MAIDY (L.). — Question (Correspondance). ... ... p. 335
France (Correspondance) ... ... p. 404
GERSPACH. — La vie d'un peintre vénitien au XVIe siècle. ... ... pp. 158, 233
Le recensement des tapisseries en Italie (Mélanges). ... ... p. 47
Deux peintures de Cosme Tura (Id.). ... . p. 54
Correspondance d'Italie. ... ... p. 56
HOSTE (H.). — West-Flandre (Correspondance) ... ... p. 401
LEFÈVRE (L.-Eug.). — Le symbolisme du tympan de Vézelay (Mélanges). ... ... p. 253
LORENZEN (Vilh). — Archéologie en Danemark ... ... p. 227
MAETERLINCK (L.). — Exposition Van Eyck à Gand (Chronique). ... ... p. 72
MAITRE (L.). — Vienne la Sainte et ses premières églises. ... ... p. 1
Un Martyrium du IVe siècle à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche). ... ... p. 77
La tour funéraire de Saint-Restitut. ... ... p. 361
France. — Arcade carlovingienne (Correspondance). ... ... p. 166
MARSAUX (L.). — Glanes iconographiques (Mélanges). ... ... p. 110
MAYEUX (A.). — La façade de la cathédrale de Perpignan (Pyrénées orientales) (Id.). .. p. 258
PERDRIZET (Paul). — La Vierge qui baise la main de l'Enfant. ... ... p. 289
R. M. — Périodiques. ... ... pp. 278, 280, 348, 418
SANONER (G.). — La Vie de Jésus-Christ. ... ... pp. 32, 181, 302, 379
SCHELLEKENS (A.). — L'église de l'ancien prieuré de Saint-Séverin de Condroz. ... ... p. 85
SERBAT (L.). — L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes. ... ... pp. 9, 242
SERRANO FATIGATI (E.). — Espagne (Correspondance). ... ... p. 335
SMITS (X.). — Bibliographie. ... ... p. 341

ERRATA.

Page	75,	1re	col.,	26e	ligne,	*au lieu de :*	concours, *lisez :* jury.
»	95,	2e	»	4e	»	»	du tribune, *lisez :* de tribune.
»	108,	1re	»	11e	»	»	couvrail, *lisez :* ouvrail.
»	108,	1re	»	32e	»	»	eurs, *lisez :* leurs.
»	115,	1re	»	figure 4		»	couronnée, *lisez :* conservée.
»	286,	1re	»	42e	ligne	»	du Folgoat, *lisez :* Folgoët.
»	288,	1re	»	16e	»	»	quelque, *lisez :* de quelques.
»	347,	1re	»	28e	»	»	Saint Pierre, *lisez :* l'abbat.
»	347,	1re	»	29e	»	»	Xe siècle, *lisez :* XIe siècle.
»	347,	2e	»	13e	»	»	Valais, *lisez :* Valois.
»	348,	1re	»	50e	»	»	Fayolle, *lisez :* Fage.
»	378,	1re	»	21e	»	»	de ces progrès, *lisez :* des progrès
»	426,	1re	»	47e	»	»	B Corroyer, *lisez :* E. Corroyer.

Table analytique

A

Aarhus (Danemarck), cathédrale, 228 ; — église Notre-Dame, 343.
abat-son, 404.
abbaye, de : Cambron, 264 ; — Cannes, 339 ; — Champmol à Dijon, 408 ; — Ferentillo, 423 ; — Fontfroide, 339 ; — Saint-Pierre à Gand, 410 ; — Glanfeuil, 282 ; — Hasnon à Valenciennes, 12 ; — La Charité-sur-Loire, 207 ; — Lorsch, 23, 28-30 ; — Ourscamp, 62 ; — Prum, 348 ; — Saint-Gall, 23, 25 ; — Saint-Germer, 60 ; — Saint-Riquier, 23, 26 ; — des Dames à Saintes, 379 ; — Solesmes, 143 ; — Termonde, 287 ; — Valmagne, 130 ; — Vézelay, 253 ; — Saint-Ferréol à Vienne, 3 ; — Villers, 127, 265 ; — Werden, 28 ; — Westminster, 6.
Académie, d'archéologie de Belgique, 202, 272, 408 ; — *d'Arras*, 339 ; — *des Inscriptions et Belles-Lettres*, 58, 201, 268, 337, 406.
Adoration des bergers, 298.
Afsné, église, 411.
Agde, église, 131.
Agnès (catacombe de Sainte-), 421.
Ain-El-Hout, lanterne romaine, 59.
Aix, baptistère, 26 ; — cathédrale, 22 ; — chapelle palatine, 23 ; — miniature, 268 ; — sceau en navette, 59.
Aix-la-Chapelle, églises, 155 ; — musée, 349 ; tombeau de Charlemagne, 360.
Alcuin, 22.
Alède, château, 282.
Alesia, fouilles, 337, 406 ; — ruines, 201.
Alise, fouilles, 407.
Allegretto Nazzi, peintre, 420.
Almatura, tympan de porte sculpté, 380, 393.
Alonzo Cano, sculpteur, 431.
alphabets orientaux idéographiques, 270.
ambon du XIIIe s., 420.
American journal of archaeology, 421.
Amiens, cathédrale, 206, 283, 347 ; — Vierge du XIIIe s., 358.
Andéol (Saint-), 77 ; — (cella de), 81 ; — relique, 78 ; — sarcophage, 79.
Andrea dei Torresavi, maître imprimeur, 283.
Andrien (Calvados), portail, 347.
Andrinople, mosquée de Sélim, 320.
Angelico (fra), 345.
Angers, baptistère, 26 ; — cathédrale, 273 ; — chœur, 274 ; — église Saint-Martin, 23, 29 ; — ogive, 277 ; — stalles, 275 ; — tombeau d'Ulger, 277.
Angkor-Tam (Cambodge), palais, 268.
Ani, cathédrale, 175.
Anne (Ste), 32, 52.
annonciation, 288.
Antellami, sculpteur, 37.
antependium, brodé, 420.
Anthenius de Tralles, architecte, 313.
Anthyme Saint-Paul, 157, 198, 218, 261.
Antioche, enceinte, 270.
Antiquaires de France (Société des), 123.
Antoine de Padoue (S.), 54, 55.
Antoing, église abbatiale, 415 ; — monuments funéraires tournaisiens, 262.
Antonin (S.), 160.
Anvers, ancien béguinage, 408 ; — cathédrale, 410.
Aphrodise (Ste) (sarcophage de) 351.
Aphrodisius, fouilles, 269, 406.
Apocalypse, 254 ; — (commentaires de Beatus sur l'), 409.
Apôtres (Vocation des), 181.
Apt, cathédrale, 22.
Aragon, églises, 330 ; — tours quadrangulaires et polygonales, 331
arbre stérile (parabole de l'), 187.
arcade, carlovingienne, 266 ; — en architecture, 108.
archéologie, chrétienne, 227 ; — danoise, 228 ; — gothique, 229.
architectes : Anthénius de Tralles, 313 ; — Besnard, 339 ; — Boeswillwald, 62 ; — Braestrup (C.), 343 ; — Braye (Michel de), 61 ; — Brunelleschi, 350 ; — Cambio (Arnolfo di), 207 ; — Cooman, 209, 402 ; — Dalhenys, 231 ; — De la Censerie, 71 ; — De Pauw (Alph.), 285, 428 ; — De Wulf (Ch.), 71, 401 ; — Gosset, 206 ; — Herz-bey (Max.), 136 ; — Hoste (H.), 71, 404 ; — Isidore de Millet, 313 ; — Jean d'Orbais, 206 ; — Kock, 231 ; — Lamperez y Romea, 327 ; — Languerock, 88 ; — Laurent, 11 ; — Mayeux (A.), 261 ; — Milan de Nanteuil, 206 ; — Mortier (Ét.), 400 ; — Questel, 369 ; — Robert de Bonnevie, 359 ; — Robert de Luzarches, 206 ; — Sagrera (Guill.), 259 ; — San Gallo (Guill.), 350 ; — Sauvageot (L.), 397 ; — Selmersheim, 60 62 ; — Storck, 231 ; — Suisse, 360, 431 ; — Van Boxmeer, 272 ; — Villart de Honnecourt, 9, 359 ; — Viollet le Duc, 298.
architectes syriens, 107.
architecture, civile, 133 ; — danoise, 228, 343 ; — espagnole en brique, 326 ; — française, 139, 347 ; — gothique, 229 ; — militaire, 60, 133 ; — monastique, 133 ; — religieuse caucasienne, 175 ; — religieuse russe, 177 ; — romane, 272.
archives, de la Côte d'or, 201 ; — du département du Nord, 10, 14 ; — de Dijon (paroissiales), 211, 286 ; — d'Hasnon, 9 ; — monumentales en Allemagne, 69 ; — de Paire (notariales), 270 ; — de Sforza, 270 ; — de Toulouse (notariales), 270 ; — de Valenciennes, 11, 18 ; — de Vienne (impériales), 409 ; — des Visconti, 270.
Arezzo, tympan de S. Maria della Pieve, 35.
Argis, église de la Kurtea, 177.
Argos, fouilles, 407.
Aristote (œuvres d'), 283.
Arles, cathédrale, 22 ; — frise de Saint-Trophime, 36 ; — tombeau de S. Honorat, 5.
Arles-sur-Tech, église et cloître, 339 ; — haut relief roman, 339.
Arménie, cathédrales, 175.
Arnoult (André), 211, 288, 360.
Arras, baptistère, 17 ; — cathédrale, 17 ; — *congrès des Sociétés savantes*, 339.
art, allemand, 70 ; — romain, 106, 153 ; — chrétien, 145-157, 321, 332 ; — roman, 155, 383 ; — byzantin, 22, 92, 93, 106, 169, 207 ; — médiéval, 51 ; — contemporain, 417 ; — arabe, 136 ; — almohade, 331 ; — mahométan, 277 ; — oriental, 154 ; — persan, 338 ; — caucasien, 175 ; — russe, 177, 431 ; — espagnol, 332 ; — français, 65, 347, 359 ; — danois, 227 ; — siennois, 344 ; — à l'école, 141 ; — de la terre cuite, 327
Arte (L'), 207, 280, 419.
Artistes, allemands, 392 ; — français, 339 ; — grecs, 392 ; — tournaisiens, 262.
ascension (église de l') à Jérusalem, 104.
Asie Mineure, monuments chrétiens, 94.
Aspertini (Amico), peintre, 207.
Assise, église Saint-François, 344 ; — étoffe antique, 420 ; — fresques, 280 ; — Vierge en ivoire du XIVe s., 420.
Athènes, acropole, 65 ; — *catholicon*, 175 ; — église Saint-Nicodème, 174 ; fresques, 385.
Aulne, église abbatiale, 42.
aumonière, 197.
autel (décoration liturgique de l'), 218.
autels romans, 132.
Autheuil, église romane, 64.
Auxerre, *baptême du Christ*, 37 ; — cathédrale, 187 ; — chapiteau de pilier, 31 ; — crypte de Saint-Germain, 25.
Avellino (Antonio), orfèvre, 421.
Avenas, autel du XIIe s., 200.
Avignon, cathédrale, 22 ; — église Notre-Dame des Dômes, 351 ; — palais des Papes, 427 ; — siège des évêques, 200.
Avila, porte San Vicente, 186.
Avite (S.), 6.
axe des églises (déviation de l'), 198, 217.

B

Babylone, briques émaillées, 407 ; — dragons sacrés, 407 ; galets de bornage, 407.
Bagdad, monuments romains et seldjoucides, 338.
Bagnères de Luchon, église, 156.
Bamberg, cathédrale, 359.
baptistère, à Arras, 17 ; — (emplacement des), 34 ; — octogone, 26 ; — orthodoxe, 34.
Baquouza, basilique, 97.
Barbier de Montault (Mgr X. B. de), 198.
Bari, église Saint-Nicolas de Myre, 371.
Bartolomeo, peintre, 164.
basiliques à : Baquouza, 97 ; — Bethléem, 102 ; — Carthage, 177 ; — Chartres, 207 ; — de Constantin, 155 ; — à Grado, 175 ; — Jérusalem, 103 ; — Jasselin, 62 ; — Lille, 51 ; — Lobbes, 23 ; — Parenzo, 175 ; — Quala at Sem' an, 101-103 ; — Saint-Benoît sur Loire, 427 ; — Salone, 175 ; Steinbach, 28 ; — Talhha, 97 ; — Tebessa, 268.
basiliques, byzantines, 170 ; — carolingiennes, 27 ; — mérovingiennes, 23 ; — à trois nefs, 416 ; — tunisiennes, 177.
Baudot (de), 49-51.
Bayeux, église Saint-Vigor, 18.
Beaumetz, peintre, 144.
Beaune, *Jugement dernier*, 346 ; — retable sculpté, 337, 346.
Beauneveu, peintre, 144.
Beauvais, cathédrale, 61, 206 ; — *Congrès de la Société française d'archéologie*, 60 ; — église, 22, 26.
Belgique (les cheminées gothiques en), 113 ; — *Commission royale des monuments*, 340 ; — églises des XIe et XIIe s., 85 ; — (la sculpture en), 64.

Bellechose, peintre, 144.
Benavente, monastère cistercien, 335.
Bénévent, vantaux de bronze, 183, 388, 393, 395.
bénitier d'applique, 271.
Bennings (Simon), peintre, 65, 409.
Benozzo Gozzoli, peintre, 162, 345.
Bergame (*codex* de), 281 ; — musée, 54.
Bergoïde, 78.
Bernoin, évêque de Viviers, 80, 81, 82.
Bernard Ptolémée (S.), 295.
Bernin, peintre, 420.
Berthelé (Jos.), 133.
Berthem, église, 416.
Besançon, chasuble antique, 321 ; statues dijonnaises, 271.
Besnard, architecte, 62, 339.
Bethléem, basilique, 102.
Bethune (le b^en^), 126.
Beuron, école de peinture, 333
Béziers, cathédrale, 132 ; châsse, 351 ; coffret d'ivoire, 351 ; — confession de Sainte-Aphrodise, 7 ; — crypte, 351 ; — cuve baptismale, 351 ; — églises, 331 ; — église Sainte-Aphrodise, 351 ; — fonts baptismaux, 128 ; — reliquaire, 351 ; — sarcophage de Ste Aphrodise, 351.
bible à peintures du XIVe s., 406.
Biblia pauperum, 208.
bibliographie monumentale, 70.
Biedese (Ambr. di), peintre, 57.
Blandine (S^te^), 1.
Blès (H.), peintre, 64.
Blois, tapisseries, 123, 338.
Boeswillwald, architecte, 62.
Boissard (J.-J.), archéologue du XVIe s., 58.
Boisset (L.), 207.
Boletino de la Sociedad española de excursions, 282, 422.
Bologne, église San-Francesco, 57 ; — fouilles, 337.
Bon Pasteur (le), 184.
Bonaventure (S.), 111.
Bonnet (É.), 128.
Bonvicino (Aless.), peintre, 210.
Bordeaux, tombeau de S. Seurin, 5.
Bouillon, château, 418.
Boulbon, retable, 268.
Bour (R. S.), 342.
Bourg-Saint-Andéol, église Saint-Polycarpe, 83 ; — martyrium du IVe s., 77.
Bourges, cathédrale, 226 ; — soubassement du portail de la cathédrale, 386-391 ; — tombeau des Montigny, 123.
Bourget, crypte, 26; — *Descente de croix*, 292.
Bourgonnière, Christ en majesté, 224.
bourse armoriale, 195.
Bourse, église, 26.
Bourdin (Michel), sculpteur, 61.
Braestrup (c.), architecte, 343.
Braine-le-Comte, hôtel de ville, 411.
Bray (Michel de), architecte, 61,
Brescia, rotonde, 376.
Bretagne, calvaires, 394.
Brigitte (S^te^), 61.
briques assyriennes, 313.
Broederlam, peintre, 408, 409.
Bronzino, peintre, 56.
Brooklyn, cathédrale, 357.
Bruay, église, 26.
Bruges, chapelle castrale, 412 ; — cheminées antiques, 117, 118 ; — église Notre-Dame, 71, 209, 401, 412 ; — église saint-Jacques, 71 ; — hôtel Gruuthuuse, 71 ; — tombeau de Marguerite d'Alsace, 261.
Brunelleschi, architecte, 350.
Bruxelles, bibliothèque royale, 408 ; — église Sainte-Gudule, 71, 285, 428 ; — façades anciennes, 284 ; — mobilier de l'hôtel de Nassau, 408 ; — *Société archéologique*, 127.
Budapesth, musée, 281 ; — portrait de Marc Antoine della Torre, 200.
Bulletin de métiers d'art, 283 ; — *Monumental*, 207, 347.
Burgos, bas-relief de la cathédrale, 37, 38 ; — sarcophage chrétien du Ve s., 421.
Burlington magazine (the), 283.
Burne Jones, peintre, 333.
Byzance, palais de Constantin, 179 ; — V. Constantinople et art byzantin, Ste-Sophie, 313.
byzantin (art), 103, 107.

C

Caben, cathédrale, 175.
Caen, église Saint-Étienne, 18.
Caffarella, fresques de Saint-Urbain, 343.
Cahors, portail, 182.
Caire, 134 ; — maisons antiques, 136 ; — mosquées d'Hassan, des Fleurs, 135 ; — palais de Gezeereh, 137.
Callewaert (C.), 412.
Callixte (catacombe de St-), 422.
Calzetta (Pietro), peintre, 281.
calvaires de Bretagne, 394.
Cambio (Arnolfo di), architecte, 207.
Cambrai, cathédrale, 9, 18.
Cambron, abbaye, 284 ; — statuette en bois de la Vierge, 264 ; — tombeau, 284.
campanile, de Pistoie, 57 ; — à Suse, 57.
cancel en marbre, 278.
Cannes, abbaye, 339.
Capestang, église, 131.
Carcassonne, *Congrès archéologique*, 339 ; — églises, 339 ; — remparts, 339.
Carpentras, cathédrale, 22.
Carrache, peintre, 56.
Carthage, basilique, 177 ; — cimetières chrétiens, 406 ; — dédicace à Bacchus, 201 ; — fouilles, 124, 201 ; — inscription païenne, 268 ; — plomb de bulle, 268 ; — plombs antiques, 406 ; — sarcophages anthropoïdes, 268 ; — en marble blanc, 59, 124, 201 ; — sceaux byzantins, 59, 123 ;
catacombe d'Hadrumède, 337.
Catalogne, églises, 339.
Cavallieri (Pietro, peintre), 343.
cathédrales de : Aarhus, 228 ; — Aix, 22 ; — Amiens, 206 ; — Angers, 273 ; — Ani, 175; — Anvers, 410 ; — Apt, 22; — Arles, 22; — Arras, 17 ; — Auxerre, 187 ; Avignon ; — Bamberg, 359 ; — Beauvais, 61, 206 ; — Beziers, 132 ; — Bourges, 226, 386, 391 ; — Brooklyn, 357; — Caben, 175; — Cambrai, 9, 18 ; — Carpentras, 22 ; — Céfalu, 371; · Chartres, 25, 26, 30, 52 ; — Chichester, 189 ; — Cindad Rodrigo, 277; — Clermont, 28 ; — Cologne, 288, 428 ; — Compostelle, 33 ; — Evreux, 220 ; — Koutais, 175 ; — Lichfield, 348 ; — Liége, 356 ; — Lincoln, 348; — Lund, 228; — Mans, 342; —Milan, 71 ; — Monréale, 372, 373 ; — Montpellier, 131 ; — Nancy, 412 , — Nantes, 397 ; — Narbonne, 339 ; — Noyon, 62, 203 ; — Orléans, 427 ; — Palencia, 282 ; — Perpignan, 260, 339 ; — Plasencia, 282, 335 ; — Poitiers, 219 ; — Reims, 206, 272, 338, 359, 426; — Ribe, 228, 230 ; — Saragosse, 327 ; — Senlis, 61 ; — Sisteron, 22 ; — Soissons, 18, 203 ; — Spalato, 95, 175 ; — Strasbourg, 185 ; — Thérouanne, 351 ; — Tolède, 384 ; — Tournai, 28, 202, 342, 347, 415 ; — Tours, 220, 222 ; — Vaison, 28 ; — Viborg, 227 ; — Worms, 183.
cathédrales, arméniennes, 175 ; — (iconographie des), 52 ; — (plan tréflé des), 203.
cavernes, peintes 407.
Cent Dieux, 4.
Céfalu, cathédrale, 371.
Celles, collégiale, 90.
Cène (la Ste), 379.
cénotaphe — à Calsada, 282.
Ceranqui, portail de l'église Saint-Romain, 282.
Cercle historique et archéologique de Courtrai, 124.
Cervatos, collégiale, 282.
Ceuleneer (Adolphe de), 267.
Chabeuf (Henri), 49, 51, 212, 287, 301, 397.
Chamalières, église, 28, 348.
Chambéry, baptistère, 26.
Champmol, abbaye, 408.
Chanceaux, église, 27.
Chant grégorien, 353.
Chantilly (*Heures* de), 207.
chapelle, à : Aix (palatine), 23 ; — Bruges (castrale), 412 ; — Deir-el-Bahari (de la déesse Hathon), 201 ; — Fénioux, 200 ; — Issoudun (castrale), 27 ; — Jérusalem (du Golgotha), 106 ; — Léon (funéraire des rois), 189, 191 ; — Lyon (Sainte-Blandine), 24, 25 ; — Nancy (de Bonsecours), 413 ; — Padoue (des Lazzara), 281 ; — Ravenne (palatine), 373 ; — Rome (Sancta Sanctorum), 351 ; — Sorivière en Saint-Pierre de Chamillé, 271 ; — Valenciennes (Notre-Dame des miracles), 242 ; — Volx, 285 ; — Werden (Saint-Étienne), 23.
chapiteaux, latins, 166; — byzantins, 123, 166, 107 ; — à Auxerre, 31 ; — à corbeille, 167; — à Moissac, 191 ; — à Saint-Pons, 192 ; — sculptés, 46, 181, 192, 223, 281, 303, 382, 383.
Charlemagne 362 ; — (tombeau de), 360.
Charlieu, archivolte, 191 ; — église Saint-Philibert, 28 ; — *noces de Cana*, 43, 44 ; — *Trinité*, 39.
Charpin (Frédéric), 285.
Charroux, église, 25.
Chartres, basilique carolingienne, 27 ; — cathédrale, 26, 30, 45, 52 ; — chapiteaux sculptés, 303 ; — porte sculptée, 305, 389 ; — *Tentation du Christ*, 40, 42 ; — tombeau de Jean de Salisbury, 207.
chasubles anciennes avec ornements en paille tressés, 321.
château, à : Alède, 282 ; — Azay le Rideau, 139 ; — Blois, 338 ; — Bouillon, 418 ; — Gisors, 60 ; — Goulaine, 139 ; — Herzele, 410 ; — Josselin, 62 ; — Montataire, 61 ; — Montsoreau, 139 ; — Senlis, 61 ; — Vez, 61 ; — la Vove, 64.
Château-Landon, église, 25, 30.
Châteaumeillant, église de Saint-Genis, 348.
Chatel-Montagne, église, 207.
Chatillon-sur-Thouet, église, 27.
cheminées anciennes, 113 à 122.
Chichester, cathédrale, 189 ; — panneau du XIe s., 189, 190, 192.
chœur (déviation de l'axe du), 217.
Christ, adoration des bergers, 298 ; — arrestation, 388 390 ; — baptême, 34, 37, 39; — cène, 379 ; — circoncision, 49, 279 ; — condamnation, 394 ; — couronnement d'épines, 270 ; — en croix, 72 ; — crucifixion, 303 ; — descente de croix, 292, 345; — ensevelissement, 266; — entrée à Jérusalem, 304 ; — lavement des pieds, 310 ; — en majesté, 224 ; — mise au tombeau, 294 ; — multiplication des pains, — 45, 181 ; — noces de Cana, 43-45 ; — passion, 302 ; — pêche miraculeuse, 182 ; — portement de croix, 287 ; — prédication, 183 ; — rencontrant sa mère, 111 ; — tentation, 39, 42 ; — transfiguration, 191 ; — vie, 32, 181, 379 ; — mise au tombeau, 294.
Christophe (S.) statue de), 15, 54.
Chugoinot, peintre du XVe s., 268.
Cimabué, 289, 344.
ciment armé (église en), 49.
cimetière mérovingien, 272, 422.
circoncision (la), peinture, 49, 297.
Citoni (Jérôme), 412.
Ciudad-Rodrigo, cathédrale, 277.
Civiltà cattolica, 351, 418.
Civrai, façade de Saint-Nicolas, 182.
Clair (S.), 3.
Clermont, cathédrale, 28 ; — église Saint-Samson, 60 ; — fortification et donjon, 60 ; — hôtel de ville, 60.

Cléry, cimetières mérovingiens, 272.
cloches, 416.
cloches anciennes, 59.
Cloquet (L.), 31, 51, 54, 59, 62-65, 70, 75, 109, 122, 127, 138, 143, 180, 199, 203, 206, 207, 253, 265, 266, 273, 277, 296, 320, 332, 334, 342, 344, 370, 378, 412, 413, 414, 416, 423.
Clouet (Jean), peintre, 59.
Coire, crypte, 26.
Collard de Dinant, dinandier, 408.
collégiale, à : Celles, 90 ; — Cervatos, 282 ; — Courtrai, 126 ; — Huy, 429 ; — Senlis, 61.
Cologne, cathédrale, 288, 428 ; — châsse des trois Rois, 203 ; — collection Schnutgen, 288 ; — crypte, 26 ; — église Saint-Paul, 349
Colomte, 2, 3.
colonnes, 166.
coloris (l'art du), 344
Comité des travaux historiques, 351.
Commission royale des monuments de Belgique, 340, 400.
Compaing (R.), 226.
Compiègne, *Congrès des sociétés françaises d'archéologie*, 60 ; — Sculpture sur bois, 110.
Compostelle, cathédrale, 33 ; — crucifixion, 303 ; — tentation du Christ, 40, 42 ; — tympan, 395.
Comptich, église, 416.
Congrès, archéologique de Carcassonne, 339 ; — Marial à Josselin, 62 ; — de la Société française d'archéologie, 60 ; — des sociétés savantes à Arras, 339 ; — de la Sorbonne, 338.
Constantinople, basiliques byzantines, 170 ; — chapiteaux à Sainte-Sophie, 167 ; — église des Saints Serge et Bacchus, 171 ; — église Sainte-Sophie, 109, 313 ; — coupes schématiques, 317, 318 ; — extérieur, 315 ; — plan à terre, 316 ; — plan des toitures, 317 ; — mosaïques, 314 ; — nappe du grand autel, 33 ; — musée impérial, 421 ; — la Theotocos, 173.
construction byzantine (la), 107.
Coomans, architecte, 209, 402.
Cori, cloître de sainte Olive, 281 ; — fresque de la chapelle, 286.
Côte d'or, archives, 201 ; — moulages de sceaux, 201.
couleurs (harmonie des), 344.
Coupole, byzantine, 97, 107, 173 ; — sur pendentifs, 108, 377 ; — romaine, 107 ; — syrienne, 97.
Courgeau, église romane, 64.
Courtenay, église, 27.
Courtrai, *cercle historique et archéologique*, 124 ; — collégiale Notre-Dame, 126 ; — maisons antiques, 124-126.
Cravant, église, 26-30.
crèche de Notre-Seigneur, 207.
croisée, d'ogives, 130.
croix, processionnelle, 281, 421 ; — triomphale, 225.
crosse abbatiale, 353.
Crucifix (origine du), 349 ; — (tête de mort des), 270.
crypte, à : Auxerre, 25 ; — Bourget, 26 ; — Coire, 26 ; — Cologne, 26 ; — Dijon, 26 ; — Emmerich, 26 ; — Flavigny, 26 ; — Genède, 26 ; — Gernrode, 26 ; — Jagithale, 26 ; — Jouarre, 26 ; — Lemenc, 26 ; — Lens, 26 ; — Mende, 339 ; — Montmajore, 26 ; — Nantes, 35 ; — Orléans, 25 ; — Palencia, 335 ; — Pétersberghe, 26 ; — Ratisbonne, 26 ; — Syracuse, 422 ; — Zurich, 26.
Cuença, stalles, 282.
cuve baptismale, 17.
cylindres chaldéens, 124.

D

Dahlerupe, architecte, 231.
Dammartin, *baptême du Christ*, 38.
Damette (Jean), imagier, 286.
Danemark, archéologie chrétienne, 227.
Daphni, église, 172, 174.
Daret (Jean), peintre, 271, 301.
Davy (Jehan), sculpteur, 303.
dé antique, 208.
Déas, église, 413.
De Beule (A.) sculpteur, 287.
De Brouwer (J.), 283.
De Ceuleneere (Adolphe), 285.
décoration, byzantine, 108 ; — liturgique de l'autel, 218.
Defendente Fenari, peintre, 210.
Dekhès, porte de l'église, 100.
Dehio, 64.
De la Censerie, architecte, 71.
De la Croix (P. C.), 345
Délos, découvertes, 408 ; — fouilles, 124, 400.
Déols, église, 17.
De Pauw (Ad.), architecte, 285, 428.
Destrée (J.), 138.
Desvaux (A.), 64.
déviation de l'axe du chœur, 217.
De Wulf (Ch.), architecte, 71, 401.
Didier (S.), 6.
dieux à turban, 124.
Dijon, abbaye, 408 ; — archives paroissiales, 221, 286 ; — crypte, 26 ; — Christ en croix, 72 ; — église Saint-Michel, 286 ; — peinture du XVIe s., 211 ; — prison Saint-Bénigne, 2 ; — retable, 287 ; — tableau de la circoncision, 48.
Dioclétien, 2.
Disentis, fouilles, 404 ; — fragments de stuc, 406.
Distré, église, 27, 29, 30.
Dixmude, église, 429 ; — jubé, 209.
Dobroudja, fouilles, 58.
Dominique (S.), 54.
Duccio di Buoninsegna, peintre, 344.
DuGardin (Guill.), marbrier, 262.
Du Moulin (Matthieu), fondeur, 247.
Du Praiel, sculpteur, 15.
Durand (Ch.), 345.
Du Ranquet (H.), 207.
Dusseldorf, église Saint-André, 349 ; — *exposition d'art ancien*, 198.

E

école, auvergnate d'architecture, 205 ; — de peinture de Beuron, 353.
Edesse, mosaïque, 268.
Edomites (exploration archéologique chez les), 337.
Eginhard, 23.
églises, byzantines, 169 ; — carolingiennes, 26 ; — en ciment armé, 49 ; — cisterciennes, 278 ; — coptes, 177 ; — en croix, 376 ; — mosanes, 415 ; — rondes, 95 ; — à rotonde, 339, 375 ; — syriennes, 96 ; — scaldisiennes, 415 ; — à tribunes, 350 ; — (décoration des), 410 ; — (déviation de l'axe des), 198 ; — (polychromie des), 59.
églises, à Aarhus, 343 ; — Afsné, 411 ; — Agde, 131 ; — Aix la Chapelle, 155 ; Angers, 23, 29 ; — Antheuil, 64 ; — Antoing, 415 ; — Aragon, 330 ; — Argis, 177 ; Arles sur Tech, 339 ; — Assise, 344 ; — Athènes, 174 ; — Aulne, 429 ; — Avignon, 351 ; — Bagnères de Luchon, 156 ; — Bari, 371 ; — Bayeux, 18 ; — Beauvais, 22, 26 ; — Berthem, 416 ; — Beziers, 131, 351 ; — Boulogne, 57 ; — Bourg-Saint-Andéol, 83 ; — Bourse, 26 ; — Bruay, 26 ; — Bruges, 71, 209, 401, 412 ; — Bruxelles, 71, 285, 428 ; — Caen, 18 ; — Capestang, 131 ; — Chamalières, 28, 348 ; — Chanceaux, 27 ; — Charlieu, 28 ; — Charroux, 25 ; — Château-Landon, 25, 30 ; — Château meillant, 348 ; — Chatelmontagne, 207 ; — Châtillon sur Thouet, 27 ; — Civrai, 182 ; — Clermont, 62, 131 ; — Cologne, 349 ; — Comptich, 416 ; — Constantinople, 109, 171, 173, 313 ; — Courgeau, 64 ; — Cravant, 26-30 ; — Daphni, 172, 174 ; — Déas, 413 ; — Derbe-Bin-Bir-Kilissé, 94 ; — Déols, 27 ; — Dijon, 286 ; — Distré, 27, 29, 30 ; — Dixmude, 429 ; — Dusseldorf, 349 ; — Elne, 339 ; — Eppeghem, 415 ; — Espondeilhan, 131 ; — Essérent, 199 ; — Etschmiadsin, 95 ; — Eunate, 282 ; — Ezra, 97 ; — Falaise, 10 ; — Fétin, 212 ; — Fitaro (Esp.), 278 ; — Fours, 22 ; — Fousais, 193 ; — Fulda, 28 ; — Furnes, 410 ; — Gand, 429, — Gennes, 27 ; — Germigny les Prés, 22, 24, 155 ; — Gernrode, 28 ; — Gisors, 60 ; — Gourgé, 23 ; — Gournay en Bray, 60 ; — Grandlieu, 22, 27, 31, 266, 413 ; — Harab Ech Charus, 97 ; — Hass, 98 ; Hérent, 416 ; — Hersfeld, 28 ; — Houthem Saint-Liévin, 415 ; — Huy, 429 ; — Ingelheim, 28 ; — Jérusalem, 105 ; — Josaphat, 351 ; — Jumièges, 27, 30, 347 ; — Jutfaas, 361 ; — Kair-Hachetta, 102 ; Kief ; — Kaubeileh, 102 ; — Lameurguier, 339 ; — Lodève, 131 ; — Loisail, 64 ; — Longay, 64 ; — Loupian, 131 ; — Louvain, 428 ; — Lydda, 102 ; — Lyon, 24, 28 ; — Magnelonne, 131 ; — Mans, 27 ; — Marseille, 79 ; — Merlemont, 212 ; — Messine, 414 ; — Metterch, 208 ; — Milan, 375, 377, 378 ; — Montataire, 61 ; — Montmartre, 49-50 ; — Moreruela, 422, 423 ; — Morienval, 62 ; — Moscou, 176 ; — Mousty, 415 ; — Moutiers en Perche, 64 ; — Nancy, 412 ; — Nantilly, 29 ; — Naples, 281 ; — Narbonne, 357 ; — Neerheylissem, 418 ; — Netzkhet, 176 ; — Nieuwenhove, 411 ; — Nivelles, 273 ; Noduwez, 416 ; — Nogent les Vierges, 61 ; — Novgorod, 176 ; — Odeuse (Danemark), 231 ; — Orchaire, 27 ; — Orp le Grand, 415 ; — Ourscamp, 62 ; — Palerme, 374 ; — Paris, 218 ; — Parthenay, 27 ; — Pernes, 22 ; — Perpignan, 63 ; — Peyrusse-vieille, 27 ; — Philippeville, 209 ; — Poitiers, 218-223 ; — Poperinghe, 209, 402 ; — Preuilly-sur-Glaire, 220 ; — Qualb-Louseh, 102 ; — Quarante, 131 ; — Rampaux, 59 ; — Ravenne, 33, 191 ; — Reichenau, 28 ; — Rieux, 330 ; — Risle, 27 ; — Rome, 317 ; — Roueïha, 99 ; — Rouen, 221 ; — Rugle, 17 ; — Sahagun, 326 ; — Salonique, 378 ; — Saint-Benoît sur Loire, 417 ; Saint-Florentin, 111 ; — Saint-Généroux, 26 ; — Saint-Guilhem le Désert, 131 ; — Saint-Honorat, 23 ; — Saint-Jouin de Marnes, 27 ; — Saint-Junien, 348 ; — Saint-Leu d'Esserent, 61 ; — Saint-Paulien, 348 ; — Saint-Pons de Thomières, 131 ; — Saint-Restitut, 363 ; — Saint-Séverin en Condroz, 85 ; — Salonique, 170-171 ; — San Lorenzo, 350 ; — Sauveplantade 337 ; — Savenières, 27-29 ; — Saventhem, 415 ; — Sienne, 57 ; — Sorô, 228-229 ; — Strasbourg, 208 ; — Suèvres, 27, 30 ; — Suresnes, 357 ; — Talavera, 332 ; — Thessalonique, 170-172 ; Tieghem, 209 ; — Tokio, 287 ; — Tourmaninia, 102 ; — Tournai, 212, 261, 264, 415 ; — Tourtenay, 27 ; — Trébizonde, 170, 172 ; — Triel, 426 ; — Troyes, 111 ; — Udala, 282 ; — Vaison, 22 ; — Valenciennes, 9-21, 242, 243 ; — Virton, 22 ; — Vieille Castille, 330 ; — Vienne, 1-8 ; — Vieux-Pont, 27 30 ; — Vignory, 23, 25 ; — Villers, 212 ; — Villiers Saint-Paul, 61 ; — Vive Saint-Bavon, 403 ; — Vantegou, 27 ; — Warneton, 403 ; — Watermael, 415 ; — Wenduyne, 285, 402, 431 ; — Westcapelle, 428 ; — York, 22.
Égypte, antiquités, 407 ; — sanctuaire Saint-Menas, 397.
Elbeuf-sur-Seine, maison forte, 413.
Elisabeth de Gonzague (médaille d'), 338.
Elne, église et cloître, 339.

Eloi (S.), 18.
Embrun, broderie, 338 ; — trésor de la cathédrale, 271.
Émérentienne (Ste), 421
enfant prodigue (l'), 187.
enfeus, 265.
Enlart, 27.
enseignement du coloris, 344.
Escurial (bibliothèque de l'), 409.
Espagne, architecture en brique, 326 ; — fouilles, 58.
Espondeilhan, église, 131.
Esserent, église Saint-Leu, 199.
esthétique artistique, 63.
Étampes, peintures de Notre-Dame, 430 ; — portail royal, 273 ; — sculpture du XIIIe s. 270 ; — *Tentation du Christ*, 40, 41.
ethnographie saharienne, 58.
Etienne (S.), 4, 5, 400.
Etschmiadsin, église Saint-Grégoire, 95.
Eunate, église octogone, 282.
Eure, objets d'art conservés dans les églises, 418.
Evreux, cathédrale, 220.
exposition d'art ancien à Dusseldorf, 198 ; — de tableaux néerlandais à Londres, 283 ; — Van Eyck à Gand, 72, 209, 360.
Ezra (Syrie), église Saint-Georges, 97.

F

façades anciennes, 284.
Falaise, église, 10.
Farcy (de), 275.
Fenioux, chapelle Renaissance, 200.
Ferentillo, abbaye de Saint-Pierre, 423.
Fernando de l'Almedia, peintre, 338 ; — de los Llanas, peintre, 338.
Ferréol (S.), 2, 3.
Fétine, église, abbatiale de Villers, 212.
Fierens-Gevaert, 144, 417.
fiole égyptienne, 398.
Firoux-Abad, palais, 94.
Fitaro (Espagne), église, 278.
Flandre, églises romanes, 415.
Flavigny, crypte Saint-Remi, 26.
Flémalle (le maître de), peintre, 298, 301.
Florence, acquisition de tableaux, 288 ; — — confrérie Saint-Luc, 240 ; — costume des femmes au XIVe s., 123 ; — *descente de croix*, 346 ; — dôme, 208 ; — fresques, 344 ; — galerie des offices, 54 ; — galerie des portraits autographes, 56 ; — Madone de Rucellai, 344 ; — musée Santa Croce, 57 ; — porte du baptistère ; 211 ; — première école publique de dessin ; — tapisseries anciennes, 47 ; — taxe d'entrée dans les musées, 56.
fondeurs, Du Moulin (Matthieu), 267 ; — Place (Erasme), 245.
Fontfroide, abbaye, 339.
fonts baptismaux, Béziers, 128 ; — Termonde, 64.
fouilles, à Alésia, 337, 406 ; — Alise, 407 ; — Aphrodisias, 269, 406 ; — Argos, 407 ; — Bologne, 337 ; — Bulla Regia, 337, 408 ; — Délos, 124, 406 ; — Disentis, 406 ; — Dobroudja, 58 ; — Espagne, 58 ; — Germons, 407 ; — Josaphat, 351 ; — Peyréen, 406 ; — Puy de Dôme, 406 ; — Rome, 287, 421 ; — Sakkarah, 407 ; — Sousse, 407 ; — Thérouanne, 351 ; — Tukh, 407.
Fouquet (Jean), peintre, 337.
Fours, église, 22.
Foussais, église, 103.
Foy Notre-Dame, vierge miraculeuse, 138.
Francesco della Cassa, peintre, 281.
Franchimont, 418.
fresques, à : Assise, 280 ; — Athènes, 385 ; — Caffarella, 343 ; — Cori, 280 ; — Florence, 344 ; — Gaza ; 33 ; — Gènes, 57 ; — Gisors, 112 ; — Montmorillon, 289, 290 ; — Naples, 281, 420 ; — Pesio, 123 ; — Pise, 344 ; — Rome, 200, 209, 287, 343, 351 ; — Sienne ; 57 ; — Venise, 211 ; — Verone, 57.
Fribourg, monastère, 343 ; — tympan, 387, 390-391.
Froment (Nic.), peintre, 272.
Fulda, église Saint-Sauveur, 28.
Furnes, église Sainte-Walburge, 410.

G

Gaddi (Taddeo), peintre, 57, 344, — (portrait des trois), 56.
Gand, abbaye Saint-Pierre, 410 ; — cheminées, 116-119 ; — église des Dominicains, 429 ; — église Saint-Nicolas, 267 ; — exposition Van Eyck, 72, 209, 360 ; — *(Guide illustré de)*, 204, 267 ; — hôtel de ville, 119 ; — monument des frères Van Eyck, 72 ; — musée lapidaire, 204 ; — peintures, 410 ; — pendentif portant la coupole de l'ancien cloître, 205 ; — pré de l'ancien cloître, 205 ; — tombeau à la crypte Saint-Bavon, 262.
Gauvain (Mansuy), sculpteur, 412.
Gaza, fresques, 33.
Gènes, fresques du XVe s., 57.
Genève, crypte, 26.
Gennes, église, 27.
Gentilli (Pietro), 47.
Gerard (Henri), orfèvre, 243.
Germain (A.), 332.
Germain de Maidy (Léon), 336, 405.
Germigny les Prés, église, 22, 24, 155.
Germons, fouilles, 407 ; — orfèvrerie antique, 407.
Gernrode, crypte, 26 ; — église, 28.
Gerspach, 48, 55, 57, 165, 213 ; — nécrologie, 213.
Gervais (S.), 7.
Gevelli (H.), 63.
Ghelati, monastère, 176.
Ghislain (S.), 17.
Giorgione, peintre, 287.
Giotto, peintre, 344.
Girolamo da Santa Croce, peintre, 210 ; — da Castello (portrait de), 56.
gisant en cuivre à Calsada... 261.
Gisors, château-fort, 60 ; — église, 60 ; — fresques, 112.
Glanfeuil, abbaye, 282.
Golgotha (chapelle du), 106 ; — (rocher du), 104.
Gomer (S.) (châsse de), 339.
Gossef, architecte, 206.
Gourgé, église, 23.
Gournay en Bray, église Saint-Hildebert, 60.
Grado, basilique, 175.
Grandlieu, église Saint-Philibert, 22, 27, 31, 80-84, 413.
Grégoire de Tours, 2, 3.
Grenade, sculpture d'Alonzo Cano, 431.
Grenoble, collection d'étoffes coptes, 144.
Grisar (le P.), 352, 418.

H

Hadrumède (catacombes d'), 337.
Hal, tabernacle sculpté, 311, 384.
Hallays (A.), 412.
harmonie des couleurs, 344.
Hasnon, abbaye, 12, — archives, 9.
haute lisse, 48.
Hautes-Pyrénées (revue des), 139.
Helbig (J.), 212, — artiste, 74, 298, 317 ; — nécrologie, 73, 213 ; — travaux, 73, 74, 213.
Hennequin de Liége, sulpteur, 64.
Henri de Tournai, sculpteur, 262.
Hérault (antiquités et monuments de l'), 128 ; — architecture monastique, civile et militaire, 133 ; — ateliers monétaires, 133.
Hérent, église, 416.
Hersfeld, église abbatiale, 28.
Herz-bey, architecte, 136.
Herzele, manoir féodal, 410.
Heures du duc de Berry, 207.
Hocquet (H.), 63.
Hoffmann (Joseph) (portrait de), 56.
Honorat (S.), 5.
Horrebout (Gérard), 409.
Hoste (H.), architecte, 71, 404.
hôtel de ville, Braine-le-Comte, 411 ; — Clermont, 60 ; — Gand, 119 ; — Malines, 272.
Hoyen (A. L.), 227.
Huy, collégiale, 417.

I

Ile de France, ornementation architecturale, 347.
imagiers du XIIe s., 188.
Immaculée Conception, 62 ; — figuration mystique, 336.
Ingelheim, église palatine, 28.
Innocent (S.), 339.
inscriptions, antiques, 338 ; — chrétiennes, 351 ; — damasiennes, 278 ; — funéraires, 338 ; — gallo-grecques, 128 ; — hittites, 338 ; — latines, 201 ; — néo-puniques, 201 ; — païennes, 268 ; — de Praxitèle, 123 ; — romaines, 59, 129 ; — syriaques, 268 ; — du XIIe s., 406.
inventaires archéologiques, 69.
Isaure, octogone, 95.
Isidore de Millet, architecte, 313.
Issoudun, chapelle castrale, 27.
Italie, musées de cathédrales, 57 ; — peinture religieuse, 343 ; — recensement de tapisseries, 47.

J

Jacques della Marca (S.), 55.
Jagithale, crypte, 26.
Jean (S.), 36, 52.
Jean, de Berri (monument de), 200 ; — de Bruges, peintre, 144 ; — d'Orbais, architecte, 206 ; — de Salisbury (tombeau de), 351.
Jehan Aloul, marbrier, 262 ; — de Melun (tombeau de), 265.
Jérusalem, basilique du Saint-Sépulcre, 103, 105.
Jésus et sa mère (rencontre de), 111 ; — et la Samaritaine, 181. *Voyez* Christ.
Jonzy, *lavement des pieds*, 311 ; — linteau, 382.
Josaphat, église, 351 ; — fouilles, 351.
Joseph (S.), 32.
Josèphe, *Histoire des antiquités juives*, 201.
Josselin, basilique de Notre-Dame des Rosières, 62 ; — château, 62 ; — *Congrès Marial*, 62.
Jouarre, crypte Saint-Paul, 25.
Judas (pacte de), 310 ; — (pendaison de), 391.
Julien (S.), 3.
Jumièges, église abbatiale, 27, 30 ; — église Saint-Pierre, 347.
Junien (S.) (sarcophage de), 348.
Jutfaas, église Saint-Nicolas, 341 ; — mobilier liturgique, 341.

K

Kastangues (Jacques) (Mausolée de), 262.
Kempfer (Fr.), 343.
Kief, église Sainte-Sophie, 176.
Kock, architecte, 231.
Koubeileh, église, 102.
Koutais, cathédrale, 175.

L

La Charité-sur-Loire, abbaye, 207.
Lamourguier, église, 339.
Lamperez y Romea, architecte, 327.
lampes puniques, 58.
Languerock, architecte, 88.
lanternes des morts, 405.
Laocoon (groupe), 338.
Lasteyrie (de), 219.
Latran, trésor papal du *Sancta Sanctorum*, 337.
Laurent, architecte, 11.
Lefebvre (L. E.), 253, 257.
Leglay (A.), 9.
Leipzig, manuscrit à la bibliothèque, 208.
Lemenc, crypte, 26.
Lens, crypte Saint-Savinien, 26.
Léon, chapelle funéraire des rois, 189, 191.
Le Prévost (Michel), peintre, 20.
Lérins, châsse en bois sculpté du XIVe s., 351.
Lichfield, cathédrale, 348.
Liége, cathédrale Saint-Paul, 356 ; — collection de documents d'art de Jules Helbig, 212 ; — jubilé de l'école Saint-Luc, 346 ; — (peinture dans l'ancien pays de), 64.
Lille, basilique de Notre-Dame de la Treille, 51 ; — statue de Louis de Maele, 261.
Limbourg, peintre, 144.
Lincoln, cathédrale, 348.
Lippi (Filippo), peintre, 56, 295, 370.
liturgie : bréviaire, 409 ; — cérémonie de la Messe romaine, 217 ; — chant grégorien, 353, 430 ; — décoration de l'autel, 218 ; — évangéliaire, 308 ; — livre d'Heures, 207, 337, 406 ; — missel, 340, 349, 409 ; — procession de Valenciennes (la grande), 247 ; — trophonaire, 348 ; *Voyez* : Mobilier liturgique, vêtement liturgique.
Lobbes, basilique, 23.
Lodève, église, 131.
Lohest (F.), 418.
Loisail, église, 64.
Lorraine (ossuaires de la), 342.
Londres, Exposition des tableaux néerlandais, 283 ; — British museum, 360.
Longay, église, 64.
Lorenzelli, peintre, 57.
Lorenzen (Wilh.), 232, 343.
Lorsch, abbaye, 23, 28-30.
Lotti, peintre, 56.
Lottman, sculpteur, 245.
Lotto (Lorenzo), peintre, 158, 233.
Louis (S.), 52.
Loupiau, église, 131.
Louvain, carrelage du moyen âge, 283 ; — église Saint-Jacques, 428 ; — porte cintrée, 416 ; — tour Saint-Quentin, 416.
Ludger (S.), 23.
Lugde, peintures murales, 208.
Lund, cathédrale, 218.
Lydda, église, 102.
Lyon, église d'Ainay, 24 ; — église Saint-Irénée, 28 ; — prison Sainte-Blandine, 2, 24, 25.

M

madone du XIIIe s., 419 ; — de Taddeo di Bartolo, 350. (V. Vierge).
Madrid, bibliothèque nationale, 499 ; — musée archéologique, 409 ; — vol d'objets d'art, 431.
Maere (R.), 399.
Maeschaelck (G. de), 65.
Maeterlinck (L.), 72.
Magnelonne, église, 131.
maison byzantine, 179 ; — syrienne, 180.
maisons antiques, Angleterre, 284 ; — Beaumont, 122 ; — Bruxelles, 284 ; — Caire, 236 ; — Courtrai, 124 126 ; — Jéradi (Syrie), 179 ; — Mans, 114 ; — Umrach, 180 ; — Valenciennes, 10-11.
Maître (Léon), 8, 27, 84, 266, 369.
Malines, hôtel-de-ville, 272.
Malouel, peintre, 144.
Mamert (S.), 6.
Mans, cathédrale, 342 ; — église de la Couture, 27 ; — maison de la reine Bérengère, 114 ; — *noces de Cana*, 43 ; — *Tentation du Christ*, 42.
manuscrits, de Jean de Berry, 200 ; — à peintures, 206 ; — enluminé du XIIe s., 261 ; — du XIIIe s., à Limoges, 384 ; — grec, 406 ; — de lord Leicester, 406, 407 ; — livre d'Heures, 406 ; — bible à peintures du XIVe s., 496 ; — à Kom-Sehgaon, 407.
Maratta (Carlo), peintre, 281.
Marc et Marcellin (sépulture des SS), 279.
Marcel (S.), 8.
Marches (peintures anciennes des), 420.
Marchione, sculpteur, 34.
Maredsous, clôture du chœur, 225 ; — crucifix triomphal, 225.
Marmion (Sim), peintre, 19, 20.
Marsaux (L.), 113.
Marseille, église Saint-Sauveur, 79 ; — prison Saint-Lazare, 2 ; — trésor de la cathédrale, 351.
martyrium du IVe s., 77.
Masaccio, peintre, 345.
Massiac (Dom Louis Marie de), 198, 325.
Maure (Ste), 61.
Maurice d'Agaune (S.), 7.
mausolée du XIVe s., 261.
mauvais riche, 186.
Mayeux (A.), architecte, 261.
Maxe-Werly, 336.
Médicis (Pierre de) (livre d'Heures de), 406.
Melozzo da Forli, 288.
Memling, peintre, 48, 297.
Menas (S.), 397.
Mende, crypte romane, 339.
Mérovingien, cimetière, 272.
Merlemont, église, 212.
messe romaine (cérémonies de la), 217.
Messines, église abbatiale, 414.
métiers d'art, 417.
Metsys (Quentin), peintre, 32, 65.
Metterch, église, 208.
Meunier (Const.), sculpteur, 333.
Michel (S.), 123, 212, 360.
Michel Ange de Caravage, peintre, 56, 162.
Michelica, cimetière chrétien du IVe s., 422.
Miguel, sculpteur, 310.
Milan, cathédrale, 71, 378 ; — *Congrès de musique sacrée*, 430 ; — église Saint-Nazaire, 376, 377 ; — musée municipal, 210 ; — plan de Saint-Laurent, 375.
Militello, sculpteur du XVIe s., 280.
Milon de Nanteuil, architecte, 206.
miniature, byzantine, 270 ; — espagnole, 282 ; — du XVe s., 270.
miniaturistes flamands, 409.
missel du XIVe s., 340-319.
mobilier, coffret, 280 ; — d'ivoire, 351 ; — cuiller d'argent, 35 ; — encrier, 280 ; — lampes puniques, 58 ; — lanterne romaine, 59 ; — porte d'armoire, 281 ; — poterie, 269, 270, 406 ; — tablettes de bronze, 59 ; — vases, 271 ; — vases gaulois, 269 ; — romains 59 ; — vasques en bronze, 338 ; — verres, 123 ; — (de l'hôtel de Nassau à Bruxelles), 408.
mobilier liturgique, antependium, 420 ; — autel, 131, 132, 200, 357 ; — bénitier, 271 ; — calice, 208 ; — cancel, 278 ; — candélabre, 388, 390 ; — châsse, 208, 242, 247, 248, 339, 351 ; — chemin de croix, 287 ; — clôture de chœur, 189, 194, 225, 310, 384 ; — confessionnal, 208 ; — croix, 224, 225, 281, 421 ; — cuve baptismale, 17, 26, 132, 280, 351 ; — jubé, 245 ; — lustre, 248 ; — orgue, 269, 277 ; ostensoir, 280 ; — pyxide, 419 ; — reliquaire, 208, 247, 248, 351, 352 ; — retable, 111, 208, 337, 346 ; — siège d'évêque, 200 ; — stalles, 275, 282 ; — tabernacle, 311, 384 ; — table pascale, 384 ; — (conservation du), 411.
moines, grecs, 188.
Moissac, chapiteaux, 191 ; — cloître, 194 ; — porte sculptée, 186.
monnaie melgorienne, 133 ; — romaine, 200, 270.
monographies d'églises (règles à suivre pour la rédaction des), 338.
Monréale, cathédrale, 372, 373.
Mons, bas-relief du XVe s., 431.
Mont, peintures de l'église, 271.
Montataire, château, 61 ; — église gothique, 61.
Montepulciano, musée civique, 56.
Montmajour, crypte, 26.
Montmartre, église Saint-Jean, 49, 50.
Montmorillon, fresques de la chapelle Sainte-Catherine, 289, 290.
Montpellier, cathédrale, 131 ; — cuve baptismale en plomb, 132.
monuments anciens (conservation des), 70, 284 ; — (relevés et inventaires des), 69 ; — (restauration des), 426.
monuments historiques (commission des), 60 ; — monographies des), 69 ; — (photographies des), 69 ; — (recueils documentaires sur les), 70 ; — (relevés des plans de), 69.
monuments funéraires tournaisiens, 282 ; — orientaux, 93, 94. (V. tombeaux, gisants et sépulcres).
Moreau (J.-Bte), sculpteur, 286.
Moremala, église abbatiale, 422, 423.
Morienval, église, 62.
Mortier (S.), 267.
Mortier (E.), architecte, 399.
mosaïque, à Constantinople, 314 ; — Edesse, 268 ; — Ravenne, 167 ; — Rome 422 ; — Torcello, 286.
mosaïstes byzantins, 36-40.
Moscou, église Vasili Blagennoi, 176.
Mosquée d'Andrinople, 320.
Moules à bijoux égyptien, 123.
Mousmieh, prétoire, 96.
Mousty, église, 415.
Moutiers en Perche, église, 64.
Mtzkhat, église, 176.
multiplication des pains, 181.
Munich, évangéliaire Saint-Emmeran, 308 ; — ornementation en guipure, 208.
Muran (Syrie), confessionnal de 1607, 208.
musées : Aix-la-Chapelle, 349 ; — Bergame, 54 ; — Berlin, 54, 278 ; — Buda Pesth, 281 ; — Cluny, 197 ; — Constantinople (impérial), 421 ; — Dijon, 72 ; — Florence (galerie des offices), 54 ; — (Santa Croce), 57 ; — Gand (lapidaire), 204 ; — Londres (British museum), 360 ; — Madrid (archéologique), 409 ; — Milan (municipal), 210 ; Montepulciano, 56 ; — Nancy, 412 ; — Paris (Louvre), 158 ; — (Campana), 350 ; — Pienza, 56 ; — Reims, 269 ; — Rome (du Forum), 57 ; — (Trocadéro), 253.

N

Nancy, 412, cathédrale, 413 ; — chapelle de Bonsecours, 413 ; — églises, 412 ; — monuments antiques, 412 ; — musée, 412 ; — porte de Craffe, 412 ; — tombeau de René, II, 412.
Nantes, autel Saint-Ferréol, 4 ; — cathédrale, 337 ; crypte, 351.
Nantilly, église Notre-Dame, 29.
Naples, église Santa Maria di Donna 281 ; — fresques, 281, 420 ; — peintures du XIVe s., 207.
Narbonne, cathédrale, 339 ; — église de Lamourguier, 357.
Neerheylissem, église, 416 ; — peintures murales, 209.

Nicolas, de la Court, imagier, 211; — de Verdun, orfèvre, 208; — (monument funéraire de), 420.
Nieuwenhove, église, 411.
nimbe carré (origine du), 421.
Nimègue, oratoire carolingien, 30.
Nimes, cathédrale, 345; — crucifixion en bas-relief, 200; — tour romane, 345.
Nivelles, église Sainte-Gertrude, 273; — porte quadrangulaire, 416.
Noduvez, église, 416.
Nogent les Vierges, église, 61; — tombeau de Jehan Bardeau; 61.
Notes d'art, 208.
Novgorod, église Sainte-Sophie, 176.
Noyon, cathédrale, 62, 203; — évêché, 62.
Nuovo Bulettino di archeologia cristiana, 278, 421.
Nuremberg, *reniement de saint Pierre*, 395.

O

objets anciens (inventaires des), 409; — d'art en paille tressée, 321.
oculus d'églises anglaises, 404.
Odense (Danemark), église bénédictine de Saint-Canut, 231.
œuvres d'art allemandes (manuel des), 70.
Omer (S.), 206.
opus incertum, 415; — *sectile*, 421.
Orchaire, église, 27.
orfèvres, Antonio Averlino, 421; — Gérard Henri, 243; — Giovanni di Meo, 281; — Nicolas de Verdun, 208.
orfèvrerie, antique, 407; — mosane, 138; — bagues antiques, 270; — coupe d'or de Charles V, 360; — crosse abbatiale, 353. — *Voyez* mobilier liturgique, trésor.
orgue en cuivre, 269; — (traité grec sur les), 269.
Orléans, cathédrale, 427; — crypte Saint-Avit, 25; — Saint-Aignan, 25; — loggia du XVIe s., 200; — masque en pierre, 201; — pièces d'or et d'argent du XIVe s., 200.
ornements en dents d'engrenage, en dents de scie, 130.
Orp-le-Grand, église, 415.
Orvieto, *Baptême du Christ*, 37, 39; — façade sculptée, 305; — *Tentation au Christ*, 42.
ossuaire à Scharbach, 352.
Otelin, peintre, 20.
Ourscamp, abbaye, 62; — église abbatiale, 62.
Overbeek, peintre, 333.

P

Padoue, chapelle des Lazzara, 281.
paille tressée (cadre, chasuble en), 323.
Palencia, cathédrale, 282, 335; — crypte San Antolin, 335.
Palerme, chapelle palatine, 373; — église et cloître Saint-Jean des Ermites, 374.
Palma le Vieux, peintre, 159.
Palmyre, ruines, 363; — tour funéraire, 363.
Pampelune, porte gothique, 282.
Πανάγια (type de la), 292.
Pantagathe (S.), 6.
Paoli di Santa Leocadia, 338.
Paradis (abbé), 80.
paralytique (guérison du), 190.
Parenzo, basilique, 175.
Paris, bibliothèques, de l'Arsenal, 200; — nationale, 201, 207, 385; — calice du XVIIe s., 208; — chapelle souterraine, 144; — *Congrès des Sociétés Savantes*, 271; — découvertes de pierres sculptées, 338; — église Notre-Dame, 218; — inscriptions funéraires, 338; — livres d'Heures enluminés, 337; — maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de la Martinique, 357; — musée de Cluny, 197; — du Louvre, 158; — prison Saint-Denis, 2, — stèle romaine, 338; tombeau de Robert l'enfant, 64.
Parthenay, église de Gourgé, 27.
Pas de Calais, cloches anciennes, 59.
Passion, 302.
Patenier (Joachim), peintre, 64.
Pater, sculpteur, 15
Pau (S.), 148.
pavements mathématiques, 283.
pêche miraculeuse (la), 182.
peintres: Allegretto Nazi, 420; — Angelico (fra), 345; — Aspertini, 207; — Bartolomeo, 164; — Beaumetz, 144; — Beauneveu, 144; — Bellechose, 144; — Bennings (Simon), 65, 409; — Benozzo Gozzoli, 162, 344; — Bernin, 420; — Biedese (Am. di), 57; — Blès (Henri), 64; — Bonvicino (Alessandro), 210; — Bourget, 292; — Broederlam, 408, 409; — Bronzino, 56; — Burne-Jones, 333; — Calzetta (Pietro), 281; — Carrache, 56; — Cavallieri (Pietro), 343; — Chugomot, 268; — Cimabué, 289, 344; — Clouet (Jean), 59; — Daret, 271, 301; — Defendente Ferrari, 40; — Duccio di Buoninsegna, 344; — Fernando de l'Almedia, 338; — Fernando da los Llanos, 338; — Fouquet (Jean), 337; — Francesco della Casa, 281; — Froment (Nicolas), 272; — Gaddi (Tad.), 57, 344; — Girolamo da Santa Croce, 210; — Giorgione, 287; — Giotto, 344; — Giovanni, 56; — di Milano, 344; — Horrebout (Ger.), 409); — Jean de Bruges, 144; — Le Boucq (Phil.), 20; — Le Prévost (Michel), 20; — Limbourg, 144; — Lippi (Filippino), 56, 295, 370; — Lorenzelli, 57; — Lotti, 56; — Lotto (Lorenzo), 158, 233; — Maître de Flémalle, 298-301; — Malouel, 144; — Maretta (Carlo), 281; — Marmion, 19, 20; — Masaccio, 345; — Memling, 48, 297; — Metsys (Quentin), 32, 65; — Michel-Ange, 56, 162; — Otelin, 20; — Overbeek, 33; — Palma le Vieux, 159; — Paoli di Santa Leocadia, 338; — Patenier (Joachim), 64; — Piero della Francesca, 281; — Pietro Gerini (Nic. di), 57; — Quartararo, 420; — Robbia (della), 56; — Roger de la Pasture, 63; — Rubens, 57; — Sambin (Hugues), 211; — Sleuter, 409; — Sluter (Claus), 358; — Solaro, 420; — Spinello Aretino, 420; — Strozzi (Bernard), 210; — Sustermans, 56; — Taddeo di Bartolo, 350; — Tintoret, 56, 72; — Titien, 267, 421, — Tura (Cosimo), 54; — Van der Goes, 240; — Van Dyck, 57; — Van Eyck, 65, 237; — Van Reymerswale (Max), 348; — Vite (Timoteo), 207; — Vreelant, 409.
peintres, byzantins, 36, 40; — chrétiens (galerie des), 295, 370; — grecs, 393, 395.
peinture, française, 289; — religieuse en Italie, 343; — du XIVe s., 207.
peintures murales, Burgos, 401; — Etampes, 430; — Gand, 410; — Liège, 208; — Mont, 271; — Neerheylissem, 209; — Rome, 279, 287; — Subiaco, 281.
pénitents noirs, 3.
Pellegrin da Viterbo, sculpteur, 420.
Pepin de Huy, sculpteur, 64.
Perdrizet (Paul), 294, 343.
Périgueux, tour de Saint-Front, 40.
Pernes, église, 22.
Perpignan, ancienne loge, 339; — cathédrale, 258, 260, 339; — châlet Notre-Dame, 339; — église Saint-Jean-le-Vieux, 63; — façade de la cathédrale, avant la restauration, 258; — après la restauration, 259.
Petersberghe, crypte, 26.
Peyrusse-Vieille, église, 27.
Philippe de Commynes (livre d'Heures de), 337; — le Hardi (art flamand à la cour de), 408; — II (bréviaire de), 409).
Philippe de Néri (S.), 20.
Philippeville, église, 209.
photographies archéologiques, 69.
photogrammétrie, 69.
Piazza Armerina, trésor de la cathédrale, 280.
Picardie, sépulcres du moyen âge, 271.
Pie IX, 48; — X, 358.
Pienza, musée, 56; — œuvres d'art de la cathédrale, 56; — tapisseries d'Audenarde, 47.
Piero Guerini (Nicolo di), peintre, 57; — della Francesca, peintre, 281.
Pierre (S.), 5; — (chaîne de), 5; — (crucifiement de), 279; — Damien (S.), 111; — le Vénérable, 111.
pilier quadrangulaire, 31.
Pise, fresques du Campo Santo, 344; — linteau de la porte de la cathédrale, 35-37; — porte du baptistère, 305.
Pistoie, campanile du dôme, 57; — panneau d'autel sculpté, 395.
Place (Erasme), fondeur de cuivre, 245.
plan basilical, 154.
plaques, tumulaires en cuivre, 65; — de reliures d'évangéliaires, 395.
Plasencia, cathédrale, 282.
Ploich (Ét. du), épitaphe de, 10.
Poitiers, anciens monuments, 345; — baptistère Saint-Jean, 24, 26, 29; — cathédrale, 219; — chapiteaux sculptés, 223; — église Notre-Dame la Grande, 218-223.
Poitou, portes historiées, 184.
Pompéi, bibliothèque, 201; — lampes en terre cuite, avec monogramme du Christ, 72.
Poperinghe, église Notre-Dame, 209, 402, 403.
portail à Audrien (Calvados), 347; — Bâle, 185; — Cirauqui, 282; — Estella, 282; — Etampes, 273; — imagé du XIIe s., 200; — Reims, 387; — Rue, 388, 391; — Troyes, 348; — Ulm, 387-390; — Vandeins (Ain), 382, 383; — Vézelay, 253-255.
porte: à Avila, 180; — Bénévent, 388, 393-395; — Chartres, 305; — Debbès, 100; — Florence (du baptistère), 211; — Louvain, 416; — Moissac (sculptée), 186; — Nancy (du Craffe), 412; — Nivelles, 416; — Pampelune, 282; — Pise, 305; — Poitou (historiées), 184; — Saint-Gilles (sculptées), 394; — Saintonge (historiées), 184; — Salamanque, 307, 308; — sculptées, 302; — Séville, 310; — Tarascon, 305; — Tolède (sculptée), 33, 37, 190; — Villanueva, 282.
Pothier (Dom), 353.
prédication de Jésus, 183.
Premilly sur Glaire, église, 220.
primitifs français, 207.
Privat (S.), 339.
Protais (S.), 7.
Prüm, abbaye, 348; — livres miniaturés, 348.
Puy, madone de Taddeo di Bartolo, 350.
Puy de Dôme, fouilles, 406.
pyxide du Ve s., 419.

Q

Quala at' Seman, basilique, 101 103.
Qualb-Lousch, église, 102.
Quarante, église, 131.
Quartararo, peintre, 420.
Questel, architecte, 369.

R

Rampoux, église, 59.
Randazzo, cuve baptismale gothique, 280; — ostensoir du XVIe s., 280.
Ratisbonne, crypte, 26.
Ravenne, baptistère orthodoxe, 34, 378; — chapiteau byzantin, 166; — mosaïque à Saint Vital, 167; — Saint-Apollinaire le Neuf, 33, 191; — statue du Xe s., 349; — tombeau de Galla Placidia, 376, 377.

Regnier, (L.), 413, 417.
Reichenau, église Sainte-Marie, 28.
Reims, cathédrale, 206, 272, 338, 359, 426; — musée, 269; — portail, 387; — sarcophage romain, 270.
reliquaire à Valenciennes, 247-248.
restauration, à Avignon, 427; — Bruges, 71, 209, 401; — Bruxelles, 428; — Cologne, 428; — Dixmude, 209, 428; — Huy, 428; — Louvain, 428; — Orléans, 427; — Philippeville, 209; — Poperinghe, 209, 402; — Reims, 426; — Royat, 59; — Saint-Benoit-sur-Loire, 327; — Triel, 426; — Venise, 211; — Vive Saint-Bavon, 403; — Warneton, 403; — Wenduyne, 285, 402; — Westcapelle, 428.
Résurrection, de Lazare, 188.
retable, à Beaune, 346; — Boulben, 268; — Dijon, 287; — sculpté, 111.
Revue des revues, 139; — *archéologique*, 350; — *du chant grégorien*, 353.
Ribe, cathédrale, 228, 230.
Rieux, église à rotonde, 339.
Riez, baptistère, octogone, 26.
Risle, église, 27.
Robbia (della), peintre, 56.
Robert, de Bonnevie, architecte, 359; — de Keysere, imprimeur, 409; — de Luzarches, architecte, 206; — l'Enfant (tombeau de), 64.
Rocamadour, monnaies carolingiennes, 271.
Rocca di Mezzo, croix processionnelle, 281; — porte d'armoire du XVe s., 281.
Roger de la Pasture, peintre, 63.
Rome, appartement Borgia, 209; — candélabre du XIIIe s., 388, 390; — catacombe de Sainte-Agnès, 421; — de Callixte, 422; — de Commodilla, 57, 278; — cimetière juif, 280; — de Priscille, 421; — collection de photographies de monuments antiques, 57; — église Saint-Pierre, 317; — fouilles des catacombes, 287, 421; — fresques de Pinturicchio, 59; — du *Sancta Sanctorum*, 209; — du XIe s., 287; — loculus, 279; — Monte San Oreste, 144; — musée du Forum, 57; — Panthéon, 316; — peintures murales de Saint-Clément, 287; — du Xe s., 279; — pinacothèque, 209; — plaque de fossoyeur, 280; — reliquaire de la Sainte Croix, 352; — salle *minerva medica*, 378; — tête de marbre de Paros, 269; — trésor papal de *Sancta Sanctorum*, 337, 351, 418.
Römische Quartalschrift fur christliche Altertumskunde, und fur Kirchengeschichte, 423.
Romney (G.) (portrait de), 56.
Rouen, église Saint-Paul, 221; — portail de la Calende, 393; — *Trinité*, 39; — tympan de la Calende, 392.
Roneilha, église du VIe s., 99.
Roumanie, églises, 177.
Roussillon, église, 339.
Rubens, peintre, 57.
Rugles, église, 27.

S

Sagrera (Guill.), architecte, 259.
Sahagun, église Saint-Laurent, 326; — tour carrée, 330.
Saige (Gust.), 123.
saint: Andéol, 77; — Antoine de Padoue, 54, 55; — Antonin, 160; — Avite, 6; — aphrodise, 7, 351; — Bernard Ptolémée, 295; — Bonaventure, 111; — Christophe, 15, 54; — Claire, 3; — Didier, 6; — Dominique, 54; — Eloi, 18; — Etienne, 4, 5, 400; — Ferréol, 2, 3; — Gervais, 7; — Ghislain, 17; — Honorat, 5; — Innocent, 339; — Jacques della Marca, 55; — Jean, 36, 52; — Joseph, 32; — Julien, 3; — Louis, 52; — Ludger, 23; — Mamert, 6; — Marcel, 8; — Maurice d'Agaune, 7; — Ménas, 397; — Michel, 123, 212, 360; — Omer, 206; — Pantagathe, 6; — Paul, 148; — Philippe de Néri, 20; — Pierre, 5, 279, 312; — Pierre Damien, 111; — Privat, 339; — Protais, 7; — Sébastien, 54, 360; — Seurin, 5; — Sévère, 4, 5.
Saint-Achenl, station préhistorique, 272.
— Benoît.
— Benoît-sur-Loire, basilique, 427.
— Esprit (ordre du), 207.
— Florentin, église, 111; — retable sculpté du XVIe s., 111.
— Gall, abbaye, 23, 25; — cuve baptismale, 26.
— Généroux, église, 26, 27, 29.
— Germer, abbaye, 60; — Sainte-Chapelle, 60; — vitraux, 60.
— Gilles, entrée à Jérusalem, 304; — façade sculptée, 309; — frise sculptée, 385, 389, 394; — porte sculptée, 304; — *Résurrection de Lazare*, 189.
— Guilhem le Désert, autel, 131; — église, 131; — sarcophage, 129.
— Hilaire, monastère, 339.
— Honorat, église, 23.
— Jouin de Marnes, église, 27.
— Junien, église romano-gothique, 348.
— Leu d'Esserent, église, 01.
— Ménas, villa antique, 426.
— Nectaire, chapiteau sculpté, 382, 383.
— Omer, bibliothèque, 206; — manuscrit à peinture, 206.
— Paul-trois-Châteaux, socle de croix, 200.
— Pons de Thomières, chapiteau sculpté, 181, 192; — église, 131; — murs de la ville, 133; — tympan de porte sculpté, 381.
— Restitut, eglise, 361; — tour funéraire, 361-369.
— Riquier, abbaye, 23, 26.
— Romain, sépulture chrétienne, 2.
— Saiheu, église, 348.
— Séverin en Condroz, église de l'ancien prieuré, 85-89.
— Thégonnec, calvaire, 394.
sainte, Anne, 32, 52; — Aphrodise, 7, 351; — Blandine, 1, Brigitte, 61; — Emérentienne, 421; — Maure, 61; — Thècle, 399.
Sainte-Colombe, poteries antiques, 406.
Saintonge, portes historiées, 184.
Saintes, abbaye des Dames, 379.
Sakkarah, fouilles, 407; — stèles, 407.
Salamanque, porte des Rameaux, 307, 308.
Salaro (Antonio), peintre, 420.
Salerne, ivoire du Paliotto, 382.
Salone, basilique latine, 175.
Salonique, église Saint-Georges, 170, 171, 378; — des Saints-Apôtres, 172.
Sambin (Hugues), peintre, 211.
Sancta Sanctorum (trésor du), 337, 351, 418.
San Gallo (Giul.), architecte, 350.
San Lorenzo, église, 350.
Sanoner (G.), 46, 194, 312, 396.
Saragosse, sarcophage, 43, 46.
sarcophages, antérieurs au VIe s., 34; — de St-Andéol, 78; — Aphrodise (St) (de), 351; — Asiatiques, 44, 278; — à Astorga, 46; — Burgos, 421; — Carthage (anthropoïdes), 268; — en marbre blanc, 59, 124, 201; — Gerone, 46; — Junius Bassus, 36; — de S. Junien, 348; — à Lagos, 43, 46; — romain, 6, 270, 281; — Saint-Guilhem le Désert, 129; — Saragosse, 43, 46; — Spolète, 182.
Sarvistan, palais, 94.
Satan (représentation de), 40-43.
Sauvageot (Louis), architecte, 397.
Sauveplantade, église, 337.
Saveniéres, église, 27, 29.
Saventhem, église, Saint-Martin, 415.
Schaepman (Dr J. H.), 341.
Schellekens (Adrien), 91.
sculpteurs, Alonzo Cano, 431; — Antellami, 37; — Bourdin (Michel), 61; — Davy (Jehan), 303; — de Rude (A.), 287; — Gauvain (Mansuy), 412 — Hennequin de Liége, 64; — Henri de Tournai, 262; — Lottman, 245; — Marchione, 34; — Mennier (Constantin), 333; — Miguel, 310; — Militello, 280; — Mavau (J.-B^te), 286; — Pater, 15; — Pellegrino da Viterbe, 420; — Pepin de Huy, 64; — Praill (du), 15; — Sleuter (Nic.), 408; — Werwe (de), 408; — scaldisiens, 261; — wallons, 261.
sculpture, allemande, 64; — en Belgique (la), 64; — grecque, 124; — longobarde, 413; — romane, 157; — tournaisienne, 212; — vénitienne, 207; — du XIIe s., 270.
Sébastien (s.), 54, 360.
Sébourg, cénotaphe du XIIIe s., 262.
Seine inférieure, inscriptions antiques, 338.
Selmersheim, architecte, 60.
Senlis, arènes, 61; — cathédrale et monuments, 61; — château, 61; — collégiale, 61; — fortifications, 61.
sépulture achéménide, 268. — du moyen âge en Picardie, 271.
Serbat (L.), 21, 252.
Seizilla (Syra), habitations vulgaires, 178.
Serrano Fatigati (D. Enrique), 335.
Seurin (S.), 5.
Sévère (S.), 4, 5.
Séville, porte sculptée, 310.
Sienne, église Sancta Colomba, 57; — fresques du XIVe s., 57; — Madone de Guido 324.
Silos (cloitre de St-Domingo de), 282.
Sisteron, cathédrale, 22.
Sleuter (Nic.), peintre, 408, 409.
Smier (S.) (reliques de), 123.
Société des antiquaires de Picardie, 272; — *d'archéologie de Bruxelles*, 127; — *d'archéologie de Tarn et Garonne*, 59; — *française de paléographie*, 202; — *nationale des antiquaires de France*, 59, 123, 200, 269, 338, 406, 418; — *des lettres, sciences et arts de Bar le Duc*, 411.
Soil (E. J.), 342, 414.
Soissons, cathédrale, 18, 203.
Solesmes, abbaye, 143.
Soro, église abbatiale, 228, 229
Sortais (G.), 345.
Spalato, cathédrale, 90, 175.
Spolète, sarcophage antique, 182.
Spinello Aretino, peintre, 420.
Stams, retable peint à volets, 208.
Statue, de S. Christophe, 15; — de Louis de Maele, 261; — de la Sainte Vierge, 264, 350.
statues, antiques, 72; — dijonnaises, 271.
statuettes du XVIIe s., 271; — en bronze gallo-romaine, 200.
Steinbach, basilique, 28.
Stèles, funéraires phrygiennes, 200; — de grès, 268; — puniques, 58; — romaines, 338.
Storck, architecte, 231.
Strasbourg, cathédrale, 185; — église Sainte-Madeleine, 208; — *Guérison du paralytique*, 190; — tympan de porte, 389, 390; — vitraux, 208; — voussure du portail, 33; — de la cathédrale, 46.
Strozzi (Bernard), peintre, 210.
Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner und dem Cistercienser Orden, 282.
style, byzantin, 313; — flamboyant, 323, 367; — gothique (origine du), 414.
Subiaco, peintures murales, 281.
Suèvre, église Saint-Christophe, 27, 30.
Suisse, architecte, 360 432; — nécrologie, 432.
Suresnes, église, 357.
Suse, campanile San Giusto, 57.
Sustermans, peintre, 56.
Syracuse, crypte de Saint-Martin, 422.

T

Taddeo di Bartolo, peintre, 350.
tabernacles eucharistiques, 405.
table pascale à Vouvant, 384.

Tafskha, basilique, 97.
tailloir, 166.
Talavera, église Saint-Jacques, 332.
tapisseries, à l'aiguille, 195 ; — en Belgique, 138 ; — à Blois, 123, 338 , — flamandes, 47 ; — à Florence, 47 ; — italiennes, 47 ; à Pienza, 47, 56 ; — au Vatican, 48.
Tarascon, porte sculptée, 305.
Tebessa, basilique, 208 ; — monastère byzantin, 177.
Terlizzi, tympan de porte sculpté, 381.
Termonde, abbaye, 287 ; — chemin de croix, 287 ; — fonts baptismaux, 64 , — plaques tumulaires en cuivre, 65.
Tersene (Giov. Maria) (portrait de), 56.
Teruel, tour Saint-Martin, 327.
tête de marbre de Paros, 269.
Thècle (Ste), 399.
Thérouanne, cathédrale, 351 ; — fouilles, 351.
Thessalonique, église Saint-Démétrius, 170.
Théodores, 4.
Tintoret, peintre, 56 ; — (signature de) 72.
Tiron, abbaye, 200
Titien, peintre, 267, 421.
Tolède, architecture en brique, 332 , — clôture de chœur, 189, 194, 310, 384 ; — coupole du couvent de l'Assomption, 331, 332 ; — façade de la cathédrale, 384 ; — *Noces de Cana*, 43, 45 ; — porte sculptée, 33, 37; — stalles, 282.
tombeau de Baudouin de Hénin Liétard, 262 ; — Charlemagne, 360; — Galla Placidia, 376, 377 ; — Honorat (S.), 5; — Hugues de Lannoy, 262 ; — Jacques Kastangues, 263 ; — Jean de Salisbury, 207, 351 ; — Jehan Bardeau, 61 ; — Jehan de Melun, 265 ; — Lazare (S.), 189 ; — Louis de Chalon, 270; — Marc et Marcellin, 279 ; — Marguerite d'Alsace, 261 ; — Montigny (des), 123 ; — Nicolas V, 420 ; — René (du roi), 275, 412 ; — Robert l'enfant, 64; — Seurin (S.), 5 ; — Alger, 277 ; — du XIVe s., 212.
tombes avec effigies en ronde bosse, 261.
Torcello, mosaïque, 286.
Toulouse, archives notariales, 270 ; — statues antiques, 72.
tour, à Éperon, 60 ; — Louvain, 416 ; — Nîmes, 345; — Palmyre, 363 ; — Périgueux (Saint-Front), 40 ; — Sahagun, 330 ; — Saint-Restitut, 361-369 ; — Saragosse, 329; — Teruel, 327 ; — funéraire, 361-363.
Tourmaninia, église, 102.
Tournai, art du bronze et du cuivre, 414 ; — cathédrale, 28, 367, 415 ; — cheminée antique, 120 ; — dégagement de la cathédrale, 342, 357 ; — églises, 415 ; — église Notre-Dame, 262 ; — église Saint-Quentin, 212, 264 ; — tombeau du XIVe s., 212.
Tournus objets d'art religieux, 271.
Tours, cathédrale, 220, 222.
Transcaucasie, couronnes de mariage, 270.
Transfiguration, 191.
Transsubstantiation, 380.
Trébizonde, église de la Vierge d'or, 170-172.
trésor, à Embrun (de la cathédrale), 271 ; — Jevea (Espagne), 268 ; — Marseille (de la cathédrale), 351 ; — Piazza Armerina (de la cathédrale), 280 ; — Rome (du *Sancta Sanctorum*), 337, 351, 418.
Triardel (sceau du prieuré de), 406.
Triel, église, 426.
Trophonaire du XIe s., 348.
Troyes, église, Saint-Remi, 111 ; — (Guido de), 138 ; — portail Saint-Urbain, 348 ; — Vierge du XIVe s., 72.
Tunis, Chaton de bague antique, 201 ; — inscription latine, 268 ; — marque de carrière, 378.
Tunisie, lampes chrétiennes, 123.
Tura (Cosme), peintre, 54.
Turin, *Académie des Sciences*, 340.
tympan sculpté, 381.

U

Udala, église à deux nefs, 282.
Ulger (tombeau d'), 277.
Ulm, tympan de la porte nord de la cathédrale, 387-390.
Umrah, maison du IIIe s., 180.
Utique, nécropole punique, 201.
Utrecht, fabrique de statuettes moulées, 138.

V

Vaison, église, 28.
Valence, panneaux peints, 338.
Valenciennes, archives, 18; — chapelle Notre Dame des miracles, 242 ; — châsses et reliquaires, 242, 247, 248 ; — chœur, 244 ; — cloches, 20 ; — cuve baptismale, 17 ; — église Notre-Dame la Grande, 9-21, 242, 243 ; — façade du jubé, 246 ; — grand lustre en laiton, 248 ; — la grande procession, 247 ; — jubé, 245 ; — jurés de Cattels, 17 ; — lames funéraires, 244 ; — maison de Froissart, 10 ; — dite du Prévôt, 10-11.
Valmagne, abbaye, 130 ; — salle capitulaire, 130.
Van Boxmeer, architecte, 272.
Van Damme (Chne), 52.
Vandeins (Aix), *Lavement des pieds*, 310 , — portail sculpté, 382, 383.
Van der Goes, peintre, 240.
Van Dyck, peintre, 57.
Van Eyck, peintre, 65, 297.
Van Heukelum (G. W.), 341.
Van Reymerswale (Maximus), peintre, 348.
vases gaulois, 269.
vasque en bronze italienne, 338.
Vatopède (vierge de consolation), icone du XVe s., 29. (V. Vierge).
Venise, campanile de Saint-Marc, 211 ; — fresques du XIVe s., 211 ; — système monétaire du XVIe s., 161.
Vérone, fresque du XIVe s., 57.
Véronique, 113.
Vézelay (portail de), 253, 255 ; — abbaye, 253.
vêtements liturgiques, chasubles, 321.
Viborg, cathédrale, 227.
Vieille Castille, églises, 330.
Vienne, abbaye Saint-Ferréol, 3 ; — basiliques, Saints-Gervais, Protais et Marcel, 7 ; — Saint-Pierre, 5, 6 ; — Saint-Maurice, 7 ; — cimetière Saint-Gervais, 7 ; — monastère Sainte-Colombe, 2, 3 ; — Saint-Marcel, 7 ; — premières églises Saint-Ferréol, 2 ; — Saint-Sévère, 4 ; — palais du Miroir, 2.
Vienne (Autriche), Archives impériales, 409 ; — tableau de Van Dyck, 57.
Vierge, Annonciation, 288 ; — Apparition à saint Bernard, 295 ; — baisant la main de l'Enfant, 289 ; — bourguignonne, 358 ; — de consolation, 291 ; — (emblèmes de la), 110 ; — à la grappe de raisin, 421 ; — en ivoire du XIVe s , 420 ; — Immaculée Conception, 62, 336 ; — miraculeuse, 138 ; — de Saint-Sixte, 358 ; — statuette en bois, 264 ; — type de la παναγία, 292 ; — du XIIIe s., 350, 358, 419 ; — du XIVe s., 72, 420.
vierges sages et les vierges folles (les), 184.
Vieux Pont, église, 27.
Vignory, église, 23, 25.
Villanueva, porte de Saint-Pierre, 282.
Villart de Honnecourt, architecte, 9. 359.
Villers, abbaye, 127, 265 ; — église abbatiale, 212.
Villers-Saint-Paul, 347; — église, 61.
Vincennes, vitrail, 338.
Viollet-le-Duc, 28, 298.
Virton, église, 22.
Visconti (archives des), 270.
Vite (Timoteo), peintre, 207.
vitraux, à Saint-Germer, 60 ; — Strasbourg, 208 ; — Tieghem, 209 ; — Vincennes, 338 ; — Ypres, 357.
Vive-Saint-Bavon, église, 403 ; — fenêtre abat-son, 404.
Viviers, 77.
vocation des Apôtres, 181.
Voix, chapelle, 285.
Von Bezold (G.), 64.
Voultegon, église, 27.
voûtes, à la cathédrale de Strasbourg, 46 ; — en plein cintre, 4 ; — sphériques, 377.
Vrelant, peintre, 409.

W

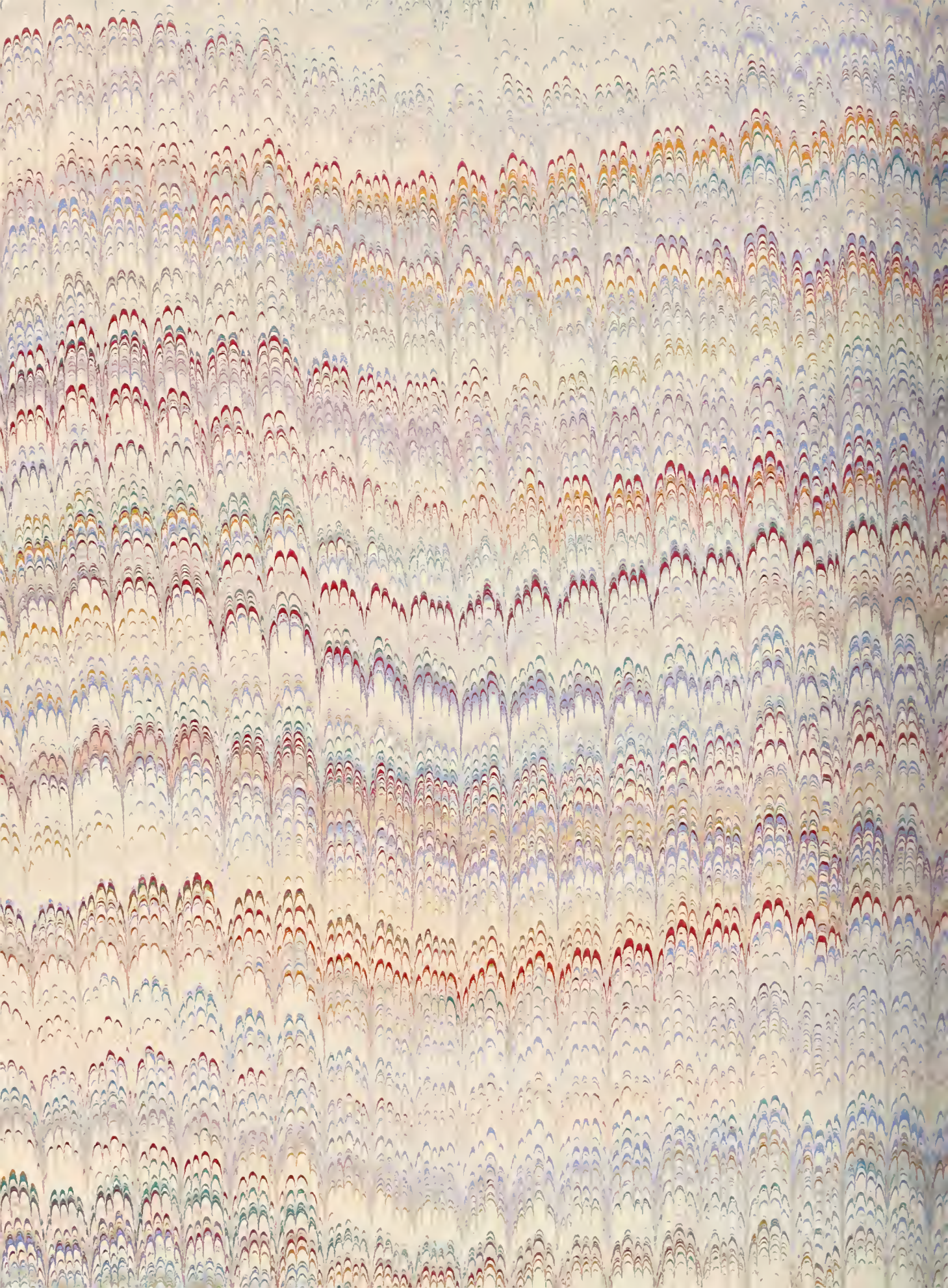
Warneton, église, 402.
Watermael, église, 415.
Weale (James), 301.
Wells, cathédrale, 191 ; — médaillon du XIIIe s., 193, 382.
Wenduyne, église, 285, 402, 431 ; — sacristie, 403.
Werden, abbaye Saint-Sauveur, 28 ; — chapelle Saint-Étienne, 23.
Werl, statuette de la Vierge du XIIIe s., 350.
Werve (de), sculpteur, 408.
Westcapelle, église, 428.
Westminster, abbaye, 6.
Wisauschehr, octogone oval, 95.
Worms, ancienne cathédrale, 183 ; — baptistère du Christ, 37.

Y

York, église Saint-Pierre, 22.
Ypres, cheminée, 119 ; — vitraux peints, 357.

Z

Zeitschrift für christliche Kunst, 208.
Zoir (Carl Emil) (portrait de), 56.
Zurich, crypte, 20.



GETTY CENTER LIBRARY